سیریز 1

بوطیقا

تصنیف: ارسطو

ترجمہ: ڈاکٹر جمیل جالبی

BOOKS GIVE US WINGS
NATIONAL BOOK FOUNDATION
نیشنل بک فاؤنڈیشن

POETICA

By: Aristotle
Translated by
Dr. Jameel Jalibi

GREAT BOOKS SERIES 1

ارسطو (۳۸۴ـ۳۲۲ ق م) ان عظیم ہستیوں میں سے ایک ہے جس کا نام رہتی دنیا تک زندہ رہے گا۔ ارسطو حضرت عیسیٰ کی پیدائش سے ۳۸۴ سال پہلے، ایتھنز سے دو سو میل دُور شمال میں، اسٹاگیرا کے مقام پر پیدا ہوا۔ اس کا باپ ایک متموّل شخص تھا اور مقدونیہ کے بادشاہ "ایمن ٹاس" کا طبیبِ خاص تھا۔ باپ کی خواہش کے مطابق ارسطو نے بچپن میں طب کی تعلیم حاصل کی اور ادویات کے تجربات میں باپ کے ساتھ شریک رہا۔ اسی وجہ سے تحقیق و تفتیش شروع ہی سے اُس کی گُھٹی میں پڑ گئے۔ اٹھارہ سال کی عمر میں وہ ایتھنز آیا اور افلاطون سے فلسفے کی تعلیم حاصل کرتا رہا۔ بعض کہتے ہیں کہ یہ سلسلہ آٹھ سال تک جاری رہا اور بعض کتابوں میں آیا ہے کہ وہ بیس سال تک افلاطون سے تعلیم حاصل کرتا رہا۔ وہ اس قدر ذہین تھا کہ افلاطون اسے "ذہانتِ مجسم" کہتا تھا۔ کتابیں پڑھنے اور جمع کرنے کے شوق کا یہ عالم تھا کہ اس زمانے میں، جب چھاپہ خانہ نہیں تھا، اس نے اتنی کثیر تعداد میں کتابیں جمع کیں کہ شاید ہی ایتھنز میں کسی کے پاس اتنا بڑا ذخیرہ ہو۔ افلاطون اس کے گھر کو "پڑھنے والے کا گھر" کہتا تھا۔ جب اسکندرِ اعظم تیرہ سال کا ہوا تو اس کے باپ، مقدونیہ کے بادشاہ فلپ نے اپنے بیٹے کی تعلیم کے لیے ارسطو کو اتالیق مقرر کیا۔ باپ کے مرنے کے بعد جب اسکندرِ اعظم تختِ سلطنت پر بیٹھا اور اپنی فتوحات سے دنیا کی تاریخ پر اَن مٹ نقوش ثبت کیے، تو اس نے اپنے استاد ارسطو کو بھی نوازا۔

Price Rs.70/-

بوطیقا
تصنیف: ارسطو

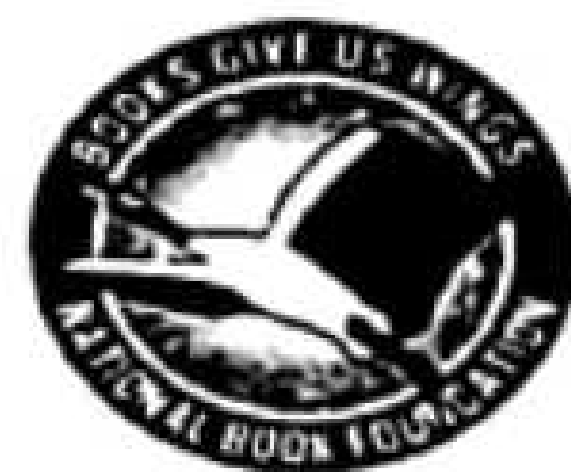
عظیم کتب سیریز (۱)

بوطیقا

(فنِ شعر اور اصولِ تنقید پر ایک لازوال تصنیف جس نے
ادبیاتِ مغرب و مشرق کو بنیادیں فراہم کیں)

تصنیف
ارسطو

ترجمہ
ڈاکٹر جمیل جالبی
(پی ایچ ڈی۔ ڈی لٹ۔ ہلالِ امتیاز۔ ستارۂ امتیاز)

ادارۂ فروغِ قومی زبان
اسلام آباد

نیشنل بک فاؤنڈیشن
اسلام آباد

©2016ء نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد
جملہ حقوق محفوظ ہیں۔ یہ کتاب یا اس کا کوئی بھی حصہ کسی بھی شکل میں
نیشنل بک فاؤنڈیشن کی باقاعدہ تحریری اجازت کے بغیر شائع نہیں کیا جا سکتا۔

نگران	:	ڈاکٹر انعام الحق جاوید
ترجمہ	:	ڈاکٹر جمیل جالبی
فنی تدوین	:	ڈاکٹر عطش دُرّانی
اشاعت	:	نومبر، 2016ء
تعداد	:	1000
کوڈ نمبر	:	GNU-609
آئی ایس بی این	:	978-969-37 - 0979-7
طابع	:	ملٹی کلرز پریس، اسلام آباد
قیمت	:	-/70 روپے

نیشنل بک فاؤنڈیشن کی مطبوعات کے بارے میں مزید معلومات کے لیے رابطہ:
ویب سائٹ: http/www.nbf.org.pk یا فون: 9261125-51-92+
یا ای میل: books@nbf.org.pk

فہرست

پیش لفظ

نیشنل بک فاؤنڈیشن کی طرف سے پاکستان میں فروغِ مطالعہ و کتب بینی کے لیے جو اقدامات کیے جا رہے ہیں، منتخب، مقبول، بنیادی، ضروری اور سستی کتابوں کی اشاعت اس کا ایک حصہ ہے۔ شعر و ادب اور علوم و فنون کی دنیاؤں سے عمدہ انتخاب کر کے کتابوں کی اشاعت کو عام آدمی کی قوتِ خرید اور رسائی تک لے کر جانا اِس ادارے کا بنیادی فریضہ ہے۔

اس ضمن میں کتابوں کی اشاعت کے لیے بہت سے سلسلے جاری کیے گئے۔ مقبولِ عام بنیادی اور عظیم علمی کتابوں کا یہ سلسلہ بھی اسی کی کڑی ہے۔

کافی عرصہ قبل ادارۂ فروغِ قومی زبان (مقتدرہ قومی زبان) اسلام آباد نے عظیم کتب کی اشاعت کا ایک منصوبہ بنایا تھا جس میں سے پچاس کے قریب اہم کتابیں شائع ہوئیں۔ بڑے عرصے سے ان میں سے بعض مطلوب کتابیں دستیاب نہیں تھیں۔ اب نیشنل بک فاؤنڈیشن اور ادارۂ فروغ قومی زبان کے "قومی تاریخ و ادبی ورثہ ڈویژن" کے ماتحت آنے کے بعد وزیرِ اعظم پاکستان کے مشیر جناب عرفان صدیقی کی تحریک پر نئی منصوبہ بندی کے تحت ادارۂ فروغِ قومی زبان کے ساتھ ایک معاہدے کے بعد ان کتابوں کو فروغِ مطالعہ کے ضمن میں نیشنل بک فاؤنڈیشن کی طرف سے شائع کیا جا رہا ہے۔ کتابت کی عکسی نقل اور سائز کو برقرار رکھا گیا ہے، البتہ پیش کش ذرا انداز بدل کر کی جا رہی ہے۔

ان مقبولِ عام کتب کا سلسلۂ اشاعت علمی دنیا کے معلّمِ اوّل ارسطا طالیس یا ارسطو (Aristotle) کی کتاب بوطیقا (Poetica) سے شروع کیا جا رہا ہے۔ یہ ترجمہ اُردو کے نقاد، محقق، دانشور اور ادیب ڈاکٹر جمیل جالبی کا کیا ہوا ہے۔

میں جناب ثاقب علیم (ڈائریکٹر جنرل ادارۂ فروغِ قومی زبان)، محترمہ تحسینہ جہان (ایگزیکٹو ڈائریکٹر)، محترمہ انجم حمید (ڈائریکٹر مطبوعات) اور جناب شکیل احمد منگلوری (ڈپٹی ڈائریکٹر مطبوعات) کا ممنون ہوں جنھوں نے اس کتاب کی اشاعت کو ممکن بنانے کے لیے معاہدے کی تیاری میں معاونت کی اور متعلقہ مواد فراہم کیا۔

اپریل 1998ء کے ایڈیشن میں شائع شدہ جناب افتخار عارف کا دیباچہ اور ڈاکٹر عطش دُرّانی کی تقدیم کو بھی شاملِ اشاعت ہی رکھا گیا ہے۔ کتاب پیپر بیک میں شائع کی جارہی ہے تاکہ یہ قارئین کے ذوقِ مطالعہ اور بک شیلف کا حصہ بننے کے لیے کم سے کم قیمت میں دستیاب ہو سکے۔

ڈاکٹر انعام الحق جاوید
(پرائڈ آف پرفارمینس)
مینیجنگ ڈائریکٹر

دیباچہ

تاریخ شاہد ہے کہ تہذیب و تمدنِ انسانی کے ارتقاء میں دیگر عناصر کے ساتھ ساتھ انسانی دانش و بینش کو بھی ایک خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ دانشِ انسانی نے فہم و ادراک کی حدود مقرر کی ہیں، علوم و فنون کو نئے زاویے عطا کیے ہیں اور فضیلت کے ان عظیم الشان کارناموں کو چند ایسی کتابوں کی صورت میں یادگار بھی چھوڑا ہے جو ان علمی فتوحات کے سبب خود بھی بڑی کتابوں میں شمار ہوتی ہیں۔ ان گراں مایہ آثار نے اپنے زمانے میں بھی اور اپنے بعد آنے والے زمانوں میں بھی ذہنِ انسانی کے ارتقاء میں جو کردار ادا کیا ہے صاحبانِ علم اس سے بخوبی واقف ہیں۔ ہر چند کہ یہ کتابیں مختلف اقوام کا سرمایہ اور ورثہ ہیں اور مختلف زبانوں میں معرضِ وجود میں آئی تھیں لیکن اپنی اہمیت اور اثر و نفوذ کے سبب تراجم کے ذریعے دنیا کی دوسری تہذیبوں اور زبانوں میں بھی منتقل ہوئیں اور یوں حیاتِ جاوداں کی منزلوں سے بہرہ ور ہو گئیں۔ اب یہ عالمی سطح پر علم و دانش کا اجتماعی سرمایہ ہیں۔

اردو زبان کے فروغ کے لیے تراجم کی ضرورت اور اہمیت کا احساس اس زبان کے علمی دنیا میں داخل ہونے کے ساتھ ہی کر لیا گیا تھا۔ فروغِ اردو کے اداروں نے تراجم کو ہمیشہ اوّلین صف میں رکھا ہے چنانچہ اردو نثر کی تاریخ میں جتنا حصہ اہم طبع زاد تحریروں کا ہے کم و بیش اتنا ہی سرمایہ تراجم کا بھی ہے۔ تراجم کے بغیر شاید اردو زبان علمی موضوعات کی ان وسعتوں اور بلندیوں سے

ہمکنار نہ ہو سکتی جن پر وہ آج نظر آتی ہے۔ اردو تراجم کی تاریخ میں بعض کارنامے تو تخلیقی ادب کے ہم پایہ نظر آتے ہیں اور یہ مقام حاصل کرنا کسی بھی زبان کے لیے بڑے اعزاز اور عظمت کی بات ہے۔

اسی دیرینہ روایت کے تسلسل میں قیام پاکستان کے جشنِ طلائی کے موقع پر مقتدرہ قومی زبان نے پچاس ایسی کتابوں کے اردو تراجم شائع کرنے کا منصوبہ بنایا ہے جن کا شمار مختلف علوم کے حوالے سے دنیا کی عظیم کتابوں میں ہوتا ہے۔ زیر نظر کتاب "بوطیقا" اسی سلسلے کی ایک تصنیف ہے جس کے مصنف ارسطو ہیں۔ فنون کی اس بنیادی کلاسیکی کتاب کے اردو ترجمے کا کام ڈاکٹر جمیل جالبی نے انجام دیا ہے۔

افتخار عارف

بوطیقا کے تراجم

عظیم کتابوں کے ترجموں کے جس سلسلے کا آغاز مقتدرہ قومی زبان نے کیا ہے، اس میں ارسطو کی کتابیں قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں بوطیقا (Poetica) اور رطوریقا (Rhetorica) شاعری اور خطابت کے فنون کے حوالے سے بے حد اہمیت رکھتی ہیں۔ ان دو کتابوں نے صدیوں سے ادب کے طالب علم کو متاثر کیا ہے اور آج بھی ان کے اتنے ترجمے، تفسیریں اور تشریحیں ملتی ہیں کہ ان سب کا یک جا ذکر ناممکن ہو گیا ہے۔ انھی میں سے "بوطیقا" کا اردو ترجمہ پیشِ خدمت ہے، جسے ڈاکٹر جمیل جالبی نے نہایت سلاست اور روانی کے ساتھ اردو کا جامہ پہنایا ہے۔

مغرب میں بوطیقا پہلی کتاب ہے جو اصولِ تنقید کو منظّم طور پر پیش کرتی ہے۔ سقراط نے شاعری کو محض دوسرے درجے کا جنون قرار دیا تھا اور افلاطون نے اس صنف کو فالتو اور غیر ضروری قرار دے کر اپنی مجوزہ ریاست ہی سے باہر کر دیا تھا۔ یہ ارسطو تھا جس نے پہلی بار نہ صرف اس کے اصولِ تنقید مبسوط اور مرتب طور پر پیش کیے بلکہ اسے انسانی نفسیات، تزکیۂ باطن اور تہذیبِ نفس کے لیے ضروری قرار دیتے ہوئے اسے لسانی اور تحقیقی بنیادیں مہیا کیں۔

یونانی سے بوطیقا کا ترجمہ یونانی میں ہوا اور شاید اصل یونانی کتاب مرورِ ایام کے ہاتھوں ناپید ہو گئی ۔ عربی ترجمہ اسی ترجمے سے حُنین ابن اسحاق (۸۰۹ء - ۸۷۲ء) نے عباسی دور میں کیا۔ اسی ترجمے سے یہ کتاب پھر سے یورپ میں پہنچی۔ کہا جاتا ہے کہ ۱۲۷۸ء میں ویلان نے اس کا لاطینی ترجمہ کیا۔ اس کے کچھ عرصے بعد ۱۲۵۶ء میں ایک اور لاطینی ترجمہ ابنِ رشد کی تشریح (۱۲۰۰ء) کے ساتھ شائع ہوا۔ لاطینی میں مستند ترجمہ پروفیسر گولائتھ کا ہے جو ۱۸۸۷ء میں کہیں جا کر زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا۔ انگریزی میں پہلا ترجمہ ۱۹۸۹ء میں ٹوئننگ نے کیا۔ عمومی رائے یہی ہے کہ "بوطیقا" کے ترجمے سریانی کے بعد عربی ہی کی وساطت سے یورپی زبانوں میں انجام پائے۔

اردو میں اس کے متعدد ترجمے ہوئے۔ ایک ترجمہ عزیز احمد نے ۱۹۴۱ء میں جامعہ عثمانیہ سے کیا، جسے ۱۹۸۹ء میں انجمن ترقی ہند، دہلی نے بھی شائع کیا۔ عزیز احمد نے بچر اور ٹوئننگ کے ترجموں کی مدد سے اسے پیش کیا ہے۔ ترجمہ عمدہ ہے لیکن بعض اصطلاحوں کو انھوں نے ہندی متبادلات دیئے، مثلاً "کورس" کے لیے "سنگیت"، "غنائی شاعری" کو "بھجن"، "لائر" کو "چنگ" وغیرہ جس سے مفہوم کے ابلاغ میں رکاوٹ پڑتی ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنا ترجمہ انگریزی میں ڈورش اور بائی واٹر کے ترجموں کی مدد سے پیش کیا ہے۔ مقتدرہ کے "عظیم کتب" کے سلسلے میں یہ ترجمہ پہلی بار پیش کیا جارہا ہے۔ یقیناً یہ کتاب ادب، ابلاغ اور علم التعلیم کے طلبہ اور اساتذہ کے لیے مفید مطلب ثابت ہوگی اور عظیم کتب کے سیٹ کا ایک اہم حصہ متصور ہوگی۔

ڈاکٹر عطش درانی
(تمغۂ امتیاز، ستارۂ امتیاز)

تعارف

ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ق م) ان عظیم ہستیوں میں سے ایک ہے جس کا نام رہتی دنیا تک زندہ رہے گا۔ ارسطو حضرت عیسیٰ کی پیدائش سے ۳۸۴ سال پہلے، ایتھنز سے دو سو میل دور شمال میں، اسٹاگیرا کے مقام پر پیدا ہوا۔ اس کا باپ ایک متموّل شخص تھا اور مقدونیہ کے بادشاہ "ایمن ٹاس" کا طبیبِ خاص تھا۔ باپ کی خواہش کے مطابق ارسطو نے بچپن میں طب کی تعلیم حاصل کی اور ادویات کے تجربات میں باپ کے ساتھ شریک رہا۔ اسی وجہ سے تحقیق و تفتیش شروع ہی سے اس کی گھُٹی میں پڑگئے۔ اٹھارہ سال کی عمر میں وہ ایتھنز آیا اور افلاطون سے فلسفے کی تعلیم حاصل کرتا رہا۔ بعض کہتے ہیں کہ یہ سلسلہ آٹھ سال تک جاری رہا اور بعض کتابوں میں آیا ہے کہ وہ بیس سال تک افلاطون سے تعلیم حاصل کرتا رہا۔ وہ اس قدر ذہین تھا کہ افلاطون اسے "ذہانتِ مجسّم" کہتا تھا۔ کتابیں پڑھنے اور جمع کرنے کے شوق کا یہ عالم تھا کہ اس زمانے میں، جب چھاپہ خانہ نہیں تھا، اس نے اتنی کثیر تعداد میں کتابیں جمع کیں کہ شاید ہی ایتھنز میں کسی کے پاس اتنا بڑا ذخیرہ ہو۔ افلاطون اس کے گھر کو "پڑھنے والے کا گھر" کہتا تھا۔ جب اسکندر اعظم تیرہ سال کا ہوا تو اس کے باپ، مقدونیہ کے بادشاہ فلپ نے اپنے بیٹے کی تعلیم کے لیے ارسطو کو اتالیق مقرر کیا۔ باپ کے مرنے کے بعد جب اسکندر اعظم تختِ سلطنت پر بیٹھا اور اپنی فتوحات سے دنیا کی تاریخ پر اَن مِٹ نقوش ثبت کیے، تو اس نے اپنے استاد ارسطو کو بھی نوازا۔ ارسطو نے ۵۳ سال کی عمر میں "لائی سی یم" کے نام سے ایک اسکول قائم کیا۔ بنیادی طور پر یہ ایک سائنسی ادارہ تھا جہاں نیچرل سائنس اور حیاتیات وغیرہ پر تحقیقات کی جاتی تھیں اور طلبہ کو سائنس اور علم وادب کی تعلیم بھی دی جاتی تھی۔ ۳۲۳ق م میں اسکندر اعظم عالم جوانی میں مر گیا۔ اس کے مرنے کے بعد بغاوت کا ایک سیلاب اٹھا اور ایتھنز خود مختار

ہو گیا۔ حالات ایسے بگڑے کہ ارسطو ایتھنز چھوڑ کر چلا گیا اور ایک سال بعد ۳۲۲ ق م میں وفات پا گیا۔ اسی سال ڈیمو ستھینیز نے بھی زہر پی کر خود کشی کر لی۔

ارسطو سے سینکڑوں کتابیں اور رسالے منسوب کیے جاتے ہیں جن میں سے بیشتر ضائع ہو گئے۔ کچھ قدیم مصنفین نے ارسطو کی تصانیف کی تعداد چار سو بتائی ہے اور کچھ نے ان کی تعداد ایک ہزار تک بتائی ہے۔ بہرحال اس بات سے یہ ضرور پتہ چلا کہ ارسطو نے جو کچھ لکھا وہ سب کا سب ہم تک نہیں پہنچا، لیکن منطق، سائنس، فلسفہ، اخلاق اور سیاست کے بارے میں کئی اہم تصانیف کے علاوہ "فنِ خطابت" اور "بوطیقا" ہم تک پہنچی ہیں۔ ارسطو کی یہ ساری تصانیف ذہنِ انسانی کے لیے آج بھی بنیادی اہمیت کی حامل ہیں۔ ارسطو کی ایک بنیادی اہمیت یہ ہے کہ اس نے سائنس، فلسفہ و منطق وغیرہ کی ایسی لاتعداد اصطلاحات وضع کیں کہ دو ہزار سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود ہم آج بھی انہی اصطلاحات کی مدد سے اپنے خیالات کا اظہار کر رہے ہیں۔

ارسطو (۳۸۴-۳۲۲-ق م) نے ان تمام مسائل کو، جو افلاطون نے اٹھائے تھے، ایک مربوط نظامِ فکر میں تبدیل کر دیا۔ اسی لیے تنقید کا اصل بانی وہی ہے۔ اس کی دو تصانیف تنقید کے دائرے میں آتی ہیں۔ ایک "بوطیقا" ـــــ جس میں شاعری کے مقصد اور اس کی ماہیت پر بحث کی گئی ہے اور دوسری "رطوریقا" ـــــ جس میں فصاحت و بلاغت کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ پہلی تصنیف کا تعلق فن شاعری سے ہے اور دوسری کا فن خطابت سے ہے۔ بوطیقا سے مغرب کی ادبی و شعری روایت جنم لیتی ہے۔

افلاطون کے دور میں یونان کے حالات ایسے تھے کہ ان میں اخلاقی و سیاسی امور زیادہ اہمیت اختیار کر گئے تھے۔ ملک کو ایک ایسے نظام کی ضرورت تھی جس سے استحکام پیدا ہو، اصول و قانون کی حکمرانی قائم ہو اور عدل وانصاف اصولِ زندگی بن سکیں۔ ان حالات میں، جیسا کہ ایسے ادوار میں ہوتا ہے، ادب و شعر کی حیثیت ضمنی رہ گئی تھی اور اگر وہ کسی نظام میں ٹھیک نہیں بیٹھ سکتے تھے تو انھیں برطرف بھی کیا جا سکتا تھا۔ اس کے برخلاف ارسطو کے

زمانے میں یونان متحد تھا اور اس میں استحکام پیدا ہو چکا تھا۔ اسکندر اعظم کا ڈنکا چاروں طرف بج رہا تھا، اس لیے وہ مسائل جو اُستاد افلاطون کو پریشان کر رہے تھے شاگرد ارسطو کے لیے اہم نہیں رہے تھے۔ سیاسی استحکام کی اس فضا میں ارسطو کو زیادہ اطمینان کے ساتھ غور کرنے کا موقع ملا۔ ارسطو نے بوطیقا میں کہیں اپنے استاد کا نام نہیں لیا اور نہ کہیں یہ بتایا ہے کہ وہ افلاطون کی فکری غلطی کی تصیح کر رہا ہے۔ لیکن اس تصنیف کو پڑھتے ہوئے یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ اس کے ذہن پر افلاطون کی فکر اثرانداز ہو رہی ہے۔ بوطیقا کے مطالعے سے افلاطون وارسطو کی فکر کا بنیادی فرق بھی سامنے آجاتا ہے۔

افلاطون فلسفی تھا جو فلسفے کو عام زندگی میں عام لوگوں تک پہنچانا چاہتا تھا۔ ارسطو سائنسدان تھا جو سائنسی نظریات کو اپنے طلبہ اور دوسرے تعلیم یافتہ لوگوں تک پہنچانا چاہتا تھا۔ ارسطو ادب کا بھی اسی طرح تجزیہ کرتا ہے جیسے علم حیوانات کا۔ اس کے سامنے کوئی سیاسی و اخلاقی مقصد نہیں ہے۔ وہ اپنے دور کے ادب کا، اپنے قدیم ادب کا اسی طرح جائزہ لیتا ہے جیسا کہ وہ ہے اور اس کے مطالعے سے اسی طرح اصول اخذ کرتا ہے جیسے کوئی سائنسدان مادی اشیاء کے مطالعے سے اصول اخذ کرتا ہے۔ اسی لیے بوطیقا ادب کی سائنسی تحلیل کی پہلی کوشش ہے

بوطیقا کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ارسطو کا ذہن منطقی، اس کا مزاج سائنسی اور اس کی فکر معروضی ہے۔ اس کی نظر بیک وقت تمام فنون پر ہے اور وہ دیکھتا ہے کہ سارے فنونِ زندگی کی "نقل" (Mimesis) ہیں۔ یہ اصطلاح افلاطون سے لی گئی ہے۔ افلاطون کے ہاں شاعرانہ نقل حقیقت سے دو درجہ دور ہو جاتی ہے۔ شاعر عکس کے عکس کا پُجاری ہے لیکن ارسطو کے ہاں یہ ایک قدرتی عمل ہے۔ افلاطون "عینیت" پر زور دیتا ہے۔ ارسطو "واقعیت" پر زور دیتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک سارے فنون "نقل" کی صورتیں ضرور ہیں لیکن ان صورتوں میں فرق تین وجوہ سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک تو اس وجہ سے کہ سارے فنون "نقل" کے ایک دوسرے سے مختلف ذرائع استعمال کرتے ہیں۔ دوسرے اس وجہ سے کہ یہ مختلف چیزوں کی نقل کرتے ہیں اور تیسرے اس وجہ سے کہ یہ نقل کے مختلف طریقے

استعمال کرتے ہیں یعنی ذرائع، اشیا۔ اور طریقے کے فرق سے ایک فن دوسرے فن سے ، نقل کے بنیادی اشراک کے باوجود، مختلف ہو جاتا ہے ۔ شاعر کا ذریعہ زبان ہے جس میں بحر کی وجہ سے موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے مگر بحر کا وجود ہی شاعری کو شاعری نہیں بناتا ۔ شاعر انسان کو حالت عمل میں پیش کرتے ہیں اور ایسے انسانوں کو سامنے لاتے ہیں جو یا تو نیک ہوتے ہیں یا بد ہوتے ہیں ۔ یہ انسان یا تو ہم سے بہتر ہوتے ہیں یا ہم سے بد تر ہوتے ہیں یا پھر ہم جیسے ہی ہوتے ہیں ۔ شاعری کی مختلف اصناف میں فرق بھی اسی وجہ سے پیدا ہوتا ہے مثلاً کامیڈی کا مقصد انسان کو اس سے بدتر دکھانا ہے جیسا کہ وہ آج کل ہے اور ٹریجیڈی کا مقصد اُن کو بہتر دکھانا ہے ۔

ارسطو کے لیے، افلاطون کی طرح، یہ مسئلہ اہم نہیں ہے کہ شاعری کو باقی رکھا جائے، اسے ختم کر دیا جائے یا اس پر پابندی لگا دی جائے بلکہ اس کا وجود اس لیے اہم ہے کہ اس فن کا تعلق انسان کی فطرت سے ہے ۔ "نقل" کرنے کی جبلت انسان میں ازل سے موجود ہے ۔ وہ دوسری مخلوق سے اس لیے مختلف ہے کہ وہ ساری مخلوق میں سب سے زیادہ "نقّال" ہے ۔ پھر اس میں نقل سے وجود میں آئے ہوئے کاموں سے لطف اندوز ہونے کی جبلّت بھی موجود ہے ۔ تجربے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ چیزیں جن کا دیکھنا ویسے ہمارے لیے تکلیف دہ ہے، جب فن کے ذریعے ان کی "نقل" پیش کی جاتی ہے، تو ہم اس نقل سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں ۔ جتنی صحت کے ساتھ ان کی نقل پیش کی جائے گی وہ اتنی ہی اچھی معلوم ہوں گی ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان علم سے لطف حاصل کرتا ہے ۔ نقل کرنے کی جبلّت ہمارے لیے اسی طرح فطری ہے جس طرح موسیقی اور وزن کا احساس ۔ ان فطری و جبلّی رجحانات سے شروع ہو کر اور اپنی ابتدائی کوششوں سے رفتہ رفتہ ترقی کر کے انسان نے آخر کار اپنی جدّت و برجستگی سے شاعری ایجاد کر لی ۔

یہ سمجھ لینا غلط ہے کہ ارسطو اخلاقی قدروں سے بے نیاز ہے ۔ افلاطون کے زیر اثر وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعری کا موضوع جتنا بلند ہو گا نظم بھی اتنی ہی بلند ہو گی ۔ سنجیدہ شاعر

شایستہ اعمال اور اعلیٰ لوگوں کے کاموں کو پیش کرتے ہیں اور کم ذہن شاعر ادنیٰ لوگوں کے بارے میں لکھتے ہیں۔کامیڈی کو وہ یہ کہہ کر چھوڑ جاتا ہے کہ اس میں خراب وپست قسم کے لوگ پیش کیے جاتے ہیں ۔یہ لوگ ان معنی میں خراب نہیں ہیں کہ وہ ہر قسم کی بدی میں پڑے ہوئے ہیں بلکہ مضحک ہونا بھی بدصورتی اور بدی کی ایک شکل ہے۔اسی لیے وہ بوطیقا میں سارا زور ٹریجیڈی پر دیتا ہے۔بوطیقا ہم تک تباہ حالت میں پہنچی ہے اور چھٹے باب کے شروع میں وہ یہ کہہ کر آگے بڑھ جاتا ہے کہ "کامیڈی کے بارے میں بھی، بعد ہی میں بات کروں گا"۔ ممکن ہے اس نے اس موضوع پر بھی بوطیقا میں بحث کی ہو، لیکن جس صورت میں وہ ہمارے سامنے ہے اس سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو ٹریجیڈی کو تمام اصناف کا کامل نمونہ سمجھتا ہے بلکہ ایک جگہ تو وہ یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ "جو کچھ ٹریجیڈی کے بارے میں کہا جائے گا وہ سب اصناف پر پورا اترے گا"۔

ارسطو کا مزاج منطقی ہے اور منطق میں تعریف (Definition) اور معنی و مفہوم کا تعین بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔بوطیقا میں وہ ٹریجیڈی کی مکمل اور جامع و مانع تعریف کرتا ہے۔ یہ تعریف ہی بوطیقا کی جان ہے۔یہاں بھی افلاطون اس کے ذہن کے نہاں خانے میں بیٹھا ہے افلاطون نے ڈرامے پر یہ الزام لگایا تھا کہ وہ جذبات کو برانگیختہ کرتا ہے اور اس طرح انسان کو عقلی بنانے کے بجائے جذباتی بناتا ہے۔ارسطو یہ کہتا ہے کہ ٹریجیڈی ترس اور خوف کے جذبات کو ابھار کر ایسے مقام پر لے آتی ہے کہ جہاں وہ جذبات نہ صرف تھک کر ختم ہو جاتے ہیں بلکہ امید وہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں ۔ اس عمل کے لیے وہ کیتھارسیس (Katharsis) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔یہ عمل انسان کے اندر اسی طرح ہوتا ہے جیسے یونانی طریقۂ علاج میں مُنضج کے ذریعے پہلے بیماری کو ابھارا جاتا ہے اور پھر مسہل کے ذریعے اس کو ایک توازن واعتدال پر لایا جاتا ہے۔اسی لیے وہ ٹریجیڈی میں کردار، پلاٹ، طرز، خیال، تماشا، گیت اور ہیئتِ مجموعی، اس کی لمبان کی موزونیت کو نہایت ضروری قرار دیتا ہے۔وحدتِ اثر، شاعرانہ صداقت اور قرینِ قیاس ہونا ـــــ وہ عام اصول ہیں جن پر ارسطو نے زور دیا ہے۔ ارسطو نے جو سوال اپنے دور میں اٹھائے تھے، ان سے ادبی تنقید کا ایک لامتناہی سلسلہ شروع

ہوتا ہے۔

ارسطو " فارم " کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ٹریجیڈی ہمارے جذبات کو " فارم " عطا کرتی ہے اور اس طرح ان پر قابو پالیتی ہے اور جذبات ویسے خطرناک نہیں رہتے جیسا افلاطون نے انھیں سمجھا اور بتایا ہے۔ افلاطون نے کہا تھا کہ شاعر چونکہ الہامی قوتوں کے قبضے میں ہوتا ہے اس لیے اسے کسی تنظیم کے تحت نہیں لایا جا سکتا۔ ارسطو نے ٹریجیڈی کی " فارم " پر زور دے کر یہ بتایا کہ شاعر بھی ویسا ہی منظم کام کرتا ہے جیسا کہ فلسفی کرتا ہے۔ " فارم " کی وجہ سے شاعری انسان کے اندر توازن پیدا کر دیتی ہے۔ تاریخ اس چیز کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہے، شاعری ان چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہیں۔ شاعری آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے جبکہ تاریخ مخصوص صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے۔ اسی لیے شاعری، تاریخ کے مقابلے میں، زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ لائق توجہ ہے۔ آفاقی صداقتوں سے ارسطو کا مطلب اس قسم کی چیزوں سے ہے جنھیں خاص قسم کے اشخاص خاص حالات میں کہیں گے یا کریں گے اور یہی شاعری کا مقصد ہے۔ فارم کا تصور ارسطو کا سب سے اہم اضافہ ہے۔ افلاطون نے شاعری کو مواد کے نقطہ . نظر سے دیکھا تھا اور اسی لیے اسے زندگی کی بے معنی نقل سمجھا تھا۔ ارسطو اسے " فارم " کے نقطہ . نظر سے دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ زندگی کی کوئی فارم نہیں ہے جب کہ ٹریجیڈی میں آغاز ہوتا ہے، وسط ہوتا ہے اور اس کا خاتمہ ہوتا ہے اور ہر حصہ ایک دوسرے سے پیوست ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک اس فارم کی شکل منطقی ہے اور اس کا اثر اخلاقی ہے۔ ٹریجیڈی کا ہیرو نہ کامل انسان ہوتا ہے اور نہ وہ بدکار ہوتا ہے بلکہ بنیادی طور پر شایستہ اور نیک ہوتا ہے لیکن اس کے اندر ایک سقم، ایک کمزوری (Hamertia) ہوتی ہے جو اس کی بربادی کا باعث ہوتی ہے۔ یہ کمزوری اخلاقی غلطی ہے اور ممکن ہے کہ اس کی یہ غلطی شعوری نہ ہو بلکہ فیصلے کی غلطی ہو لیکن اس سے اس وقت بھی ہمارے تصورِ انصاف کو ٹھیس نہیں پہنچتی جب وہ بہترین حالت سے قعرِ مذلت میں گر جاتا ہے۔ مصائب و آلام اسے گھیر لیتے ہیں۔ فارم کا وجود اصلاح کا اثر رکھتا ہے۔ ٹریجیڈی کی فارم، اس کی ترتیب اور اس کے برتے جانے کے شعور سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعر بالکل پاگل انسان نہیں ہوتا بلکہ اس میں ایک گہرا اور

منظم شعور ہوتا ہے۔

افلاطون کے اس اعتراض کا کہ "شاعر جھوٹا اور بدکار ہوتا ہے" ارسطو یہ جواب دیتا ہے کہ فن شاعری پر صحت کا وہ نظریہ عائد کرنا جو زندگی کے دوسرے امور پر عائد کیا جاتا ہے غلط ہے۔ شاعر کی غلطی صرف اس وقت غلطی ہے جب وہ نقل کرنے کی صلاحیت میں ناکام ہو۔ اگر وہ کسی پیشے کے بارے میں غلط معلومات بہم پہنچا رہا ہے تو یہ شاعرانہ غلطی نہیں ہے۔ ای اُن (Ion) میں افلاطون نے "رتھ کی دوڑ" کی مثال دے کر یہ کہا تھا کہ شاعر جب اسے بیان کرتا ہے تو اس کا بیان رتھ والے کی نظر میں غلط ہوتا ہے۔ ارسطو نے یہی مثال دی ہے اور لکھا ہے کہ شاعر کا مقصد وہ نہیں ہے جو رتھ کی دوڑ سکھانے والے کا ہوتا ہے۔ شاعر محض نقل نہیں کرتا بلکہ نقل کے ذریعے اس عالمِ مثال تک پہنچ جاتا ہے جو افلاطون کے فلسفی کا مطمحِ نظر ہے، اسی طرح آفاقیت پر غیر معمولی زور ارسطو کے تصورِ شاعری کی بنیاد ہے۔ اسی سے کلاسیکی تصورِ فن کی بنیاد پڑتی ہے۔ رومانی اور واقعاتی فن کا فرق سامنے آتا ہے۔ شاعر اپنے کرداروں میں ان خصوصیات کو اُجاگر نہیں کرتا جن میں وہ سب سے الگ ہوں بلکہ ایسی خصوصیات کو ابھارتا ہے جو اس نوع کے سب انسانوں میں مشترک ہوں۔

ارسطو نے بوطیقا میں پانچ بنیادی اصطلاحوں سے بحث کی ہے یعنی نقل، پلاٹ، سُقم، تزکیہ (Katharsis) اور آفاقیت۔ یہ پانچوں اصطلاحیں اس وقت سے لے کر آج تک زیر بحث ہیں۔ اگر آنے والوں نے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے انھیں ناکافی سمجھا ہے تو وہ اسی قسم کی اصطلاحیں بنانے یا ان میں نئے معنی شامل کرنے سے آگے نہیں بڑھے ہیں۔ مثلاً "نقل" کی اصطلاح کو لیجیے۔ نقل کے پانچ پہلو سامنے آتے ہیں: (۱) وہ چیز جس کی نقل کی جارہی ہے۔ (۲) پھر وہ نقل جو وجود میں آئی، (۳) نقل کرنے والا، (۴) نقل کو سمجھنے والا، (۵) نقل کرنے والے کا ذریعہ اور طریقہ۔ ارسطو کے بعد سے نقل کا لفظ کبھی ایک پہلو پر زور دیتا رہا اور کبھی دوسرے پر مثلاً ہوریس نے نقل کا لفظ جن معنی میں استعمال کیا وہ اٹھارویں صدی تک انھیں معنی میں استعمال ہوتا رہا۔ ہوریس کے ہاں نقل کے معنی زندگی کی نقل کے نہیں رہتے بلکہ قدما کی نقل

کے ہو جاتے ہیں ۔ کولرج نے "تخیل" کا لفظ استعمال کیا تو اس نے نقل کے اس پہلو پر زور دیا کہ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ اس کی نقل میں انفرادی عنصر نمایاں ہو یعنی نقل کرنے والے کی ذاتی و انفرادی رائے، اس کا اندازِ فکر و نظر واضح ہو۔ لیکن جب ذاتی فکر و نظر پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا اور شاعری توازن کھو بیٹھی تو میتھیو آرنلڈ نے شاعری کو "تنقید حیات" کہا جس سے اس کی مراد یہ تھی کہ صرف تخیل ہی کافی نہیں ہے بلکہ اس میں عقل کا عنصر بھی شامل ہونا چاہیے۔ "تخیل" میں "عقل" کا عنصر شامل ہونے سے وہ توازن پیدا ہو گیا جو فکر سے حاصل ہوتا ہے۔ ٹالسٹائی نے "ابلاغ" کی اصطلاح استعمال کی جس میں کسی فن پارہ کو دیکھ کر، سُن کر یا پڑھ کر پیدا ہونے والے اثر پر زور دیا گیا۔ اس طرح نقل کا ایک اور پہلو سامنے آگیا۔ آگے چل کر کروچے نے اظہار (Expression) کا لفظ استعمال کیا جس کے معنی ہیں کہ جب آپ نقل کے تخلیقی عمل سے کسی چیز کو بناتے یا پیش کرتے ہیں تو آپ ہو بہو وہ چیز نہیں بنا سکتے کہ جو اصل تھی لیکن ایسی چیز ضرور تخلیق کر لیتے ہیں جو ان تمام اثرات کی حامل ہوتی ہے جو اصل نے فنکار کے اندر پیدا کیے تھے۔ گویا آپ کی نظر کی گہرائی و گیرائی بھی اس میں آجاتی ہے جو اصل میں نہیں ہوتی اور پھر اس کو پیش کرنے سے وہ کیفیت پڑھنے والے میں بھی پیدا ہو جاتی ہے جو فنکار میں پیدا ہوئی تھی اور فنکار جس کا اظہار کرنا چاہتا تھا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ معروضی تلازمات (Objective correlatives) کے الفاظ استعمال کرتا ہے جن سے اس کی مراد یہ ہے کہ "فن کی شکل میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ معروضی تلازمات تلاش کیے جائیں یعنی اشیاء کو اسطرح ترتیب دیا جائے، موقع محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات حِسّی تجربوں کے ذریعے ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ، جو فنکار کے پیش نظر تھا، ابھر آئے۔ اس عمل کے ذریعے پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے اور فن پہلے سے سوچی سمجھی اثر آفرینی کا نام ہے"۔(۱) اس قسم کی تمام اصطلاحوں پر غور کیجیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ سب خیالات ارسطو کے لفظ "نقل" کی پُشت در پُشت اولاد ہیں۔

۱۔ ایلیٹ کے مضامین ۔ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۹، دوسرا ایڈیشن مکتبہ نیا دور، کراچی ۱۹۷۱۔

اسی طرح پلاٹ کی اصطلاح کو لیجئے ۔ عہد ایلز بتھ کے ڈرامہ نگاروں اور شیکسپیئر نے اسے کوئی اہمیت نہیں دی مگر اسی دور میں بن جونسن نے اسے ڈرامے کی روح قرار دیا۔ لوئی چہار دہم کے تمام ڈرامہ نگار اور ان کے زیر اثر تمام کلاسیکی نقاد اس کو اہمیت دیتے رہے۔ ڈرائڈن نے ڈرامے کو انسانی فطرت کی زندہ تمثال (Images) کہا اور ڈرامے میں پلاٹ سے زیادہ کردار کی اہمیت پر زور دیا۔ لیکن تمام کلاسیکی ڈرامہ نگاروں کی طرح اتحاد کا تصور ڈرائڈن اور جونسن کے ہاں بھی اہم رہتا ہے۔ ڈرامے میں فارم کی اہمیت کا تصور بھی ارسطو کی اسی بحث سے نکلا ہے جو اس نے پلاٹ کے سلسلے میں کی ہے۔ کلاسیکی شاعر قدما کی فارم کی پیروی کو اصل شاعری سمجھتے تھے۔ رومانی شاعروں نے اس ردعمل کے طور پر فارم کی طرف توجہ نہیں دی لیکن یہ سلسلہ بھی زیادہ عرصے نہ چل سکا۔ آج ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ پھر فارم پر زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ شاعر کا کام ایسی فارم تلاش کرنا ہے جو اس کے زمانے کے تقاضوں کے مطابق ہو۔ اس طرح ارسطو کے اثرات آج تک جاری و ساری ہیں۔

سُقم، کمزوری (Hamartia) کے تصور سے عہد ایلز بتھ کے ڈرامہ نگاروں نے اختلاف کیا مگر اس اختلاف کی نوعیت یہ تھی کہ انھوں نے ہیرو میں کچھ انفرادی صفات شامل کر دیں۔ شیکسپیئر کی ٹریجیڈیوں میں بھی ہیرو کسی غلطی کی وجہ سے برباد ہوتا ہے۔ جدید دور میں اِبسن نے ہیرو کی بربادی کو زمانے کے بدل جانے سے وابستہ کیا ہے مگر اس کے اور برنارڈ شا کے ڈراموں میں غرور، گھمنڈ (Hubris) کا وہ تصور موجود ہے جو سُقم، کمزوری (Harmartia) سے نکلا ہے۔ ابسن کے ڈرامے "ماسٹر بلڈر" کا ہیرو اس لیے ناکام رہتا ہے کہ وہ اپنے خیالات کو صحیح سمجھتا ہے۔ زمانہ بدل چکا ہے لیکن وہ نہیں بدلا۔

کیتھارسیس ارسطو کی وہ اصطلاح ہے جس پر کانٹ، نطشے اور شوپنہار نے بحث کی ہے اور اس کی بڑی بڑی تاویلیں پیش کی ہیں۔ اس بحث میں مابعدالطبیعیاتی اثر، نفسیاتی اثر اور جمالیاتی اثر کی بحث بھی شامل ہے۔ جدید نفسیات میں کیتھارسیس (Katharsis) نے ارتفاع (Sublimation) کی شکل اختیار کر لی ہے جو شاعری کے جذباتی اثر کے سلسلے میں

آخری لفظ کی حیثیت رکھتی ہے۔

اسی طرح آفاقیت کا مسئلہ وقتاً فوقتاً سامنے آتا رہا ہے۔ میتھیو آرنلڈ نے اس میں فکری عنصر شامل کر کے اس بات پر زور دیا ہے کہ شاعر کے لیے مفکّر ہونا ضروری ہے۔ اس سے "فکری سنجیدگی" پیدا ہوتی ہے جو اعلیٰ ادب کی بنیادی صفت ہے۔ آرنلڈ کہتا ہے کہ ادب کو دیکھنے کے لیے دو سطحیں ہیں۔ ایک سطح یہ ہے کہ آیا یہ ادب ہے یا نہیں۔ دوسری سطح یہ ہے کہ یہ بڑا ادب ہے یا نہیں۔ فکری سنجیدگی بڑے ادب کا پیمانہ ہے۔ یہی آفاقیت ہے۔ یہی تصور آگے بڑھ کر Architypal pattern کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ کسی آفاقی تصور کو کسی ایک ذات میں سمیٹ کر اسے لافانی بنا دیا جائے مثلاً فاؤسٹ، "اسکالر" کا آفاقی نمائندہ ہے، "فالسٹاف"، "بدمعاش کا"، "این شینٹ میرینر" ملاّح کا یا جیسے ظاہر دار بیگ ظاہر پرستی کا کامل نمونہ ہے۔

ارسطو سے لے کر ایلیٹ تک اگر مغرب کی تنقید نگاری پر نظر ڈالی جائے تو مغرب کی تنقید یا تو ارسطو سے اتفاق کے نتیجے میں یا اختلاف کے نتیجے میں یا پھر ان دونوں کے امتزاج سے پیدا ہوئی ہے۔ غرض کہ مغرب کی تنقید میں ارسطو ایک خدا کی طرح دائم و قائم ہے اور تنقید کوئی پہلو، کوئی راستہ اختیار کرے اس کے حلقہ اثر سے باہر نہیں جا سکتی۔

"بوطیقا" (۳۳۵ - ۳۲۲ صدی ق۔م ؟) جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، ارسطو کی وہ تصنیف ہے جس کا اثر آج تک جاری و ساری ہے۔ یہ بات وثوق سے نہیں کہی جا سکتی کہ آیا موجودہ صورت میں "بوطیقا" ارسطو کی اپنی تصنیف ہے یا یہ ارسطو کی اصل تصنیف کا خلاصہ ہے جسے کسی اور نے کیا۔ یا پھر وہ اشارات ہیں، جنھیں ارسطو کے لیکچر کے دوران کسی شاگرد نے اپنی یادداشت کے لیے قلمبند کر لیا۔ ۱۴۹۸ء میں "جیور جیولا" نے عربی سے کا اس ترجمہ لاطینی زبان میں کیا لیکن یونانی زبان کا اصل متن پہلی بار ۱۵۰۸ء میں شائع ہوا۔ اس وقت ارسطو کی وفات کو تقریباً ایک ہزار آٹھ سو سال کا عرصہ گزر چکا تھا۔ یہ بات واضح رہے کہ یورپ یونانی تصانیف سے عربوں کے توسط ہی سے متعارف ہوا ورنہ تقریباً پونے دو ہزار سال تک یورپ

یونانی تصانیف کی اہمیت سے لاعلم تھا۔ "بوطیقا" کا پہلا باقاعدہ تنقیدی ایڈیشن "روبورٹیلی" نے ۱۵۴۸ء میں مرتب وشائع کیا۔ "بوطیقا" میں اظہار کی وہ وحدت نہیں ملتی جو ارسطو کی دوسری تصانیف کا طرہ۔ امتیاز ہے، لیکن اس میں فن شاعری کا ایک مکمل ومربوط نظریہ موجود ہے۔ بعض نقادوں کا خیال یہ ہے کہ ارسطو نے "بوطیقا" میں اپنے استاد افلاطون کا نام لیے بغیر نہ صرف فنِ شاعری کا جواز پیش کیا ہے بلکہ افلاطون کے اس دعوے کو بھی باطل قرار دیا ہے جس کی وجہ سے اس نے شاعروں کو اپنی "مثالی جمہوریہ" سے نکال باہر کیا تھا۔ اینگلز نے لکھا ہے کہ افلاطون نے ڈرامے کے اثرات پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ڈرامہ ذہنِ انسانی کو مضمحل اور کمزور کر دیتا ہے اور انتشار کا اثر پیدا کرتا ہے۔ ارسطو نے کہا کہ یہ اثرات دراصل ذہنی صحت کے لیے نہایت شفا بخش ہیں۔ ڈرامہ اور شاعری دراصل ذہنِ انسانی کا کتھارسیس (Katharsis) کرتے ہیں۔ کتھارسیس کی بوطیقا میں وضاحت کی گئی ہے اور آج یہی بات ہر قابلِ وقعت ادب کے سلسلے میں ایک مسلّمہ اصول کی حیثیت رکھتی ہے۔ ٹریجیڈی کا مقصد روح کا تزکیہ ہے۔ ٹریجیڈی کے واقعات روح کو برانگیختہ کر کے، دہشت اور ترس کے جذبات کو ایسے مقام پر لے آتے ہیں کہ وہ نہ صرف تھک کر ختم ہو جاتے ہیں بلکہ امید وہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ یہی کتھارسیس ہے۔ اسی لیے شاعری کی ہمیشہ ضرورت رہے گی۔ لیکن اس کے باوجود بوطیقا کوئی جوابی تصنیف نہیں ہے۔ اس میں جو ادھورے پن کا احساس ہوتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ پوری تصنیف ہم تک نہیں پہنچی اور خصوصیت کے ساتھ وہ حصہ، جس میں کامیڈی کے بارے میں ارسطو نے اظہار خیال کیا تھا۔ خود بوطیقا کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو نے صرف ٹریجیڈی کے بارے میں ہی نہیں بلکہ کامیڈی پر بھی اظہارِ خیال کیا تھا۔ بوطیقا میں ایک جگہ اس نے لکھا ہے کہ:

"کامیڈی کے بارے میں میں بعد میں بات کروں گا"

بوطیقا کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شعروادب کے بارے میں اس نے کچھ اور بھی لکھا تھا۔ بوطیقا میں "ٹریجیڈی کے کردار" کے ذیل میں اس نے کہا ہے کہ:

"بہر حال میری تصانیف میں ان امور کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے"۔

بوطیقا میں ارسطو نے نقل، نیچر، شاعری کی اصل، شاعری کی اقسام، ٹریجیڈی کے اصول وغیرہ پر بحث کی ہے اور شاعری کا ایک آفاقی نظریہ پیش کیا ہے۔ "نقل" (Imitation) فن جمالیات کی ایک بنیادی اصطلاح ہے۔ ارسطو اس لفظ کا اطلاق شاعری پر کرتا ہے۔ پروفیسر بوچر کے الفاظ میں ارسطو کے ہاں "نقل" کا مطلب ہے: حقیقی خیال کے مطابق پیدا کرنا، تخلیق کرنا اور خیال کے معنی ہیں: اشیا. کی اصل جو عالم مثال میں موجود ہے جس کی ناقص نقلیں اس دنیا میں نظر آتی ہیں۔ عالِم حواس کی ہر شئے عالم مثال کی نقل ہے۔ ارسطو کے نزدیک انسان حواس کے ذریعے کسی شے کا ادراک کرتا ہے۔ ہر شے کے اندر ایک مثالی ہیئت موجود ہے لیکن خود اس شے سے اس ہیئت کا ادھورا اور نامکمل اظہار ہوتا ہے۔ یہ ہیئت فنکار کے ذہن پر حسّی شکل میں اثر انداز ہوتی ہے اور وہ اس کے بھرپور اظہار کی کوشش کرتا ہے اور اس طرح اس عالِم مثال کو سامنے لاتا ہے جو دنیائے رنگ وبو میں نامکمل طور پر ظاہر ہوا ہے۔ حواس کے ذریعہ جس دنیا کو محسوس کیا جاتا ہے وہ "اصل حقیقت" کے نامکمل اور ادھورے مظاہر ہیں۔ طبعی دنیا کی مختلف شکلیں خدائی اور مثالی شکلوں کی نقلیں تھیں جنھیں اس مادی دنیا میں ہونے والے حادثات نے مسخ کر دیا ہے۔ فلسفی کا کام یہ ہے کہ وہ ان اتفاقی اور مسخ شدہ شکلوں کے اندر "اصل حقیقت" کو دریافت کرے اور ان قوتوں کو تلاش کرے جو ساری ہستی کا سبب ہیں اور اسے حرکت میں لاتے ہیں۔ یہی کام شاعر کا ہے۔ ارسطو کے اس "شاعرانہ نقل" کے نظریہ نے شاعر کو فلسفہ کے اعلیٰ منصب میں ایک اہم مقام عطا کر دیا۔ اس نظریہ کے مطابق "نقل" تخلیقی عمل ہے۔ لہذا فن حقیقت کی نقل کرنے میں، ظاہرہ امور سے آگے بڑھ کر، حقیقت کی خالص صورت کو، حادث امور سے الگ کر کے پیش کرتا ہے، اور اس طرح اس کا مقصد بھی فلسفے کے مقصد سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ دونوں عینی حقیقت تک دو مختلف راستوں سے پہنچتے ہیں۔ اسی نظریہ کی کوکھ سے "نیچر" کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ ارسطو کے ہاں نیچر کے معنی خارجی دنیا کے نہیں ہیں بلکہ نیچر ارسطو کے ہاں تخلیقی قوت اور کائنات کے تخلیقی اصول کا نام ہے۔ فنون لطیفہ صرف خارجی حقائق کا اظہار نہیں کرتے بلکہ وہ انسان کے

اندر کی کائنات کا اظہار کرتے ہیں ۔یہی وہ فرق ہے جو "فنون لطیفہ" کو "علوم مفید" سے ممتاز کرتا ہے ۔ شاعری کی بنیاد انسان کی اس جبلت پر قائم ہے جو اسے نقل کرنے پر اکساتی ہے ۔ لیکن یہ نقل خارجی دنیا کے حقائق کی نقل نہیں ہوتی ۔ارسطو نے بتایا کہ:

"شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ جو کچھ حقیقت میں گزرا اس کو فی الواقعی جوں کا توں بیان کر دے ۔ بلکہ ایسی چیزیں بیان کرنا ہے جو ہو سکتی ہیں یعنی جو ان حالات میں ہو سکتی تھیں ، کیونکہ ان حالات میں یا تو ان کا ہونا ضروری ہے یا وہ قرین قیاس ہیں ۔شاعر اور مورخ میں یہ فرق نہیں ہے کہ ایک نظم میں لکھتا ہے اور دوسرا نثر میں ۔ہیروڈوٹس کی تصنیف کو نظم کہا جا سکتا ہے اور ایسا کرنے پر بھی وہ تاریخ ہی رہے گی ۔فرق یہ ہے کہ تاریخ اس چیز کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہے جبکہ شاعری اس قسم کی چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہیں ۔اس وجہ سے شاعری بمقابلہ تاریخ کے زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ توجہ کے قابل ہے ۔شاعری آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے ، جبکہ تاریخ مخصوص واقعات سے سروکار رکھتی ہے ۔"

اسی طرح ارسطو فنّی اثر اور فنّی وحدت پر زور دیتا ہے ۔وہ کہتا ہے کہ "پلاٹ کو ایک وحدت کا مظہر ہونا چاہیے ۔اس کے مختلف واقعات کی ترتیب ایسی ہونی چاہیے کہ اگر ان میں سے کسی ایک کو ذرا سا ہٹا کر دوسری جگہ رکھ دیا جائے یا خارج کر دیا جائے تو وحدت کا اثر بُری طرح خراب ہو جائے ۔کیونکہ اگر کسی چیز کی موجودگی یا عدم موجودگی سے کوئی خاص فرق نہیں پڑ رہا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ اس مکمل چیز کا اصلی اور ضروری حصہ نہیں ہے ۔

اسی بات کو جب وہ آگے بڑھاتا ہے تو اس آفاقی اصول کا اطلاق "قصہ" پر کر دیتا ہے جس کی جدید ترین شکل افسانہ اور ناول ہے ۔وہ کہتا ہے کہ "پلاٹ کی ترتیب اس طرح ہونی چاہیئے کہ اسے بغیر اسٹیج پر دیکھے ہوئے بھی ، محض سُن کر ، کوئی شخص صرف واقعات کی بنا پر خوف اور ترس کے عالم میں آجائے جیسا کہ ہر اس شخص کو احساس ہوگا جس نے اوڈی پس کا قصہ سنا ہے۔"

غرض کہ "بوطیقا" ان تمام نظریات کا مخرج ہے جو تخلیقی عمل کے بارے میں آج تک قائم ہوئے۔ پھر ارسطو نے جس طرح یونانی اصناف کو بیان کر کے، ہر صنف کے الگ الگ اصول قائم کر کے، ان کا تعین کیا ہے اس سے وہ رویّہ پیدا ہوا جو مغرب کی ساری کلاسیکی تنقید کا عام رویّہ ہے۔ ارسطو نے ٹریجیڈی کو سب اصناف کے مقابلے میں اس لیے اہمیت دی کہ وہ سب اصناف کی نمائندہ ہے اور اسی لیے سب سے بہتر ہے۔ ٹریجیڈی کے سلسلے میں جو بحث ملتی ہے اس سے شاعری کے بنیادی مقصد و ماہیت پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ ٹریجیڈی کا مقصد روح کا تزکیہ اور خوف و ترس کے جذبات کو تھکا کر ختم کرنا ہے۔ لیکن اس فنی اثر تک پہنچنے کے لیے ٹریجیڈی کے لیے ضروری ہے کہ اس کی لمبان اور پھیلاؤ میں، اس کے کرداروں میں، اس کے طرز میں، خیال میں، کورس میں اور تماشے کی نوعیت میں ایک توازن ہو، موزونیت ہو۔ وحدتِ اثر، شاعرانہ حقیقت اور قرینِ قیاس ہونا وہ عام اصول ہیں جو ارسطو نے بتائے ہیں۔

آج سے تقریباً دو ہزار تین سو سال پہلے جو سوال ارسطو نے اٹھائے تھے وہ آج بھی زندہ ہیں اور ادبی تنقید کے ایک لامتناہی سلسلے کا آغاز کرتے ہیں۔ اس وجہ سے ذہن انسانی کی تاریخ میں بوطیقا کی ایک دائمی اہمیت ہے اور اس کے بغیر آپ مغرب کی قدیم و جدید تنقیدی وادبی روایت کو نہیں سمجھ سکتے۔

"بوطیقا" کا یہ ترجمہ ٹی۔ایس۔ڈورش (T.S.Dorsch) کے اس جدید تر ترجمے سے کیا گیا ہے جسے اس نے ان گرام بائی واٹر (INGRAM BYWATER) کے آکسفورڈ کلاسیکل متن" سے انگریزی میں کیا اور جو ۱۹۶۵ء میں پہلی بار شائع ہوا۔

ــــــــ ڈاکٹر جمیل جالبی

کراچی: جون ۱۹۹۶ء۔

بوطیقا
(۳۳۵-۳۲۲ ق م)

تمہید

شاعری بحیثیت "نقل"

فنِ شاعری کے عنوان کے تحت میرا مقصد صرف اس فن ہی کے بارے میں کچھ کہنا نہیں ہے بلکہ ایسے امور پر بھی بحث کرنا ہے جیسے شاعری کی مختلف اقسام اور ان کے مخصوص مناصب۔اس قسم کے پلاٹوں کی تعمیر جو ایک نظم کی کامیابی کے لیے ضروری ہیں۔ساتھ ساتھ اس کے مختلف حصوں کی ماہیت اور تعداد اور اسی قسم کے دوسرے امور جو اس قسم کے مطالعہ سے سروکار رکھتے ہیں ــــ اب میں فطری انداز سے شروع کرتا ہوں یعنی ابتدائی اصولوں کو پہلے لے کر۔

ایپک اور ٹریجک شاعری، کامیڈی بھی، غنائی شاعری اور زیادہ تر وہ موسیقی جو بانسری اور لائر کے لیے ترتیب دی جاتی ہے ــــ ان سب کے بارے میں عام الفاظ میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ سب کی سب "نقل" یا "نمائندگی" کی صورتیں ہیں۔مگر یہ ایک دوسرے سے تین باتوں میں مختلف ہیں: یا تو یہ نمائندگی کے لیے مختلف ذرائع استعمال کرتی ہیں یا یہ مختلف چیزوں کی نمائندگی کرتی ہیں یا پھر ان کی نمائندگی بالکل ہی مختلف طریقوں سے کرتی ہیں۔

پہلا باب
شاعرانہ نقل کے ذرائع

کچھ فنکار یا تو نظریاتی علم سے یا پھر طویل مشق سے اشیاء کی شکل اور ان کے رنگ کی نقل کی "ادائیگی" پر قدرت رکھتے ہیں۔ دوسرے فنکار یہی عمل آواز کے استعمال سے کرتے ہیں۔ جن فنون کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے، ان میں نقل ــــ وزن، زبان اور موسیقی کے ذریعہ پیدا کی جاتی ہے۔ خواہ ان کا استعمال الگ الگ ہو یا ساتھ ساتھ۔ اس طرح بانسری اور لائر کا فن صرف وزن اور موسیقی سے تعلق رکھتا ہے جیسا کہ اسی قسم کا کوئی دوسرا ساز مثلاً بین باجا۔ رقاص کی نقل کا ذریعہ صرف وزن ہے جسے موسیقی کی مدد کی بھی ضرورت نہیں ہے، کیونکہ وہ اپنی حرکات و سکنات کو اس طرح وزن سے ہم آہنگ کرتا ہے کہ ان سے وہ انسان کے کردار، جذبات اور حرکات کو ادا کر سکے۔

فن کی وہ صنف جو صرف زبان سے تعلق رکھتی ہے، چاہے زبان نثر ہو یا نظم اور نظم خواہ مختلف بحروں کا مجموعہ ہو یا ایک خاص قسم کی بحر کا، اب تک بے نام ہے۔ کیونکہ ہمارے پاس کوئی ایسا عام نام نہیں ہے جسے ہم سوفرون اور زنارکس کی نثری نقالی اور سقراط کے مکالموں یا ان تصانیف پر عائد کر سکیں جن میں مختلف بحریں استعمال کی گئی ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عام لوگ شاعری کا تعین بحر سے کرتے ہیں اور اس طرح نوحہ خواں شاعر یا رزمیہ شاعر کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ وہ انھیں شاعر اس لیے نہیں کہتے کہ وہ "نقل" پیش کرتے ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ بحریں استعمال کرتے ہیں، کیونکہ وہ لوگ بھی شاعر ہی کہلاتے ہیں جو طبّی اور سائنسی مضامین بھی نظم میں لکھتے ہیں۔ تاہم ہومر اور ایمپی ڈوکلز کے کلام میں سوائے بحر کے کوئی چیز

مشترک نہیں ہے اور اس لیے اگر ایک کو شاعر کہنا درست ہے تو دوسرے کو شاعر سے زیادہ فطری فلسفی کہنا درست ہوگا۔اس طرح ایک ایسا مصنف جو اپنی "نقل" مختلف بحریں استعمال کر کے پیش کرتا ہے جیسے کائریمون نے "سنٹناور" میں کیا ہے، تو اسے بھی شاعر ہی کہا جائے گا۔ یہ وہ امتیازات ہیں جو میں قائم کرنا چاہتا ہوں۔

پھر کچھ فنون ایسے بھی ہیں جو ان سب ذرائع یعنی وزن، موسیقی اور باقاعدہ بحروں کو، جن کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے، استعمال میں لاتے ہیں۔غنائی شاعری، (جو بانسری اور لائر پر گائی جاتی ہے) ٹریجیڈی اور کامیڈی ایسے ہی فنون ہیں۔ان میں فرق ہے تو یہ کہ غنائی اصناف ان تمام ذرائع کو ایک ساتھ استعمال کرتی ہیں جبکہ ٹریجیڈی اور کامیڈی ان کو الگ الگ، یکے بعد دیگرے استعمال میں لاتی ہیں۔

جہاں تک نمائندگی (نقل) کے ذرائع کا تعلق ہے،یہی وہ امتیازات ہیں جو فنون کے درمیان پائے جاتے ہیں۔

دوسرا باب

شاعرانہ نقل کے عوامل

چونکہ "نقل کرنے والے فنکار" انسانوں کو عمل کرتے ہوئے پیش کرتے ہیں اور یہ انسان لازماً یا تو "نیک" ہوتے ہیں یا پھر "بد" ہوتے ہیں، کیونکہ انسانوں میں اختلاف ان کی اخلاقی فطرت کی بنا پر ہے اور ان میں نیکی اور بدی کے مدارج ہیں اس لیے کردار ہمیشہ ایک قسم یا دوسری قسم کے ذیل میں رکھے جاسکتے ہیں، لہٰذا ان انسانوں میں یا تو ہم سے بہتر یا ہم سے بدتر یا پھر اسی قسم کے لوگ، جیسے ہم خود ہیں، پیش کیے جاتے ہیں ۔اس طرح مصوروں میں پولی گنوٹس نے بہتر انسانوں کو پیش کیا ہے ۔ پاؤسن نے بدتر انسانوں کو پیش کیا ہے جبکہ ڈائنوسٹیس نے انھیں ویسے ہی پیش کیا، جیسے وہ تھے ۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہر قسم کی "نقل" میں، جن کا ذکر میں نے کیا ہے، اس قسم کا فرق اور اختلاف لازمی ہے اور اس طرح وہ قسمیں بھی ان اشیاء کے فرق کے مطابق، جن کو وہ پیش کرتی ہیں، مختلف ہوں گی ۔یہ تنوع رقص میں بھی ہوسکتا ہے اور بانسری اور لائر سے پیدا کی ہوئی موسیقی میں بھی ہوسکتا ہے ۔یہ اس فن میں بھی ہوسکتا ہے جس کی بنیاد زبان ہے، چاہے وہ نثر ہو یا نظم جس میں موسیقی استعمال نہ کی گئی ہو ۔ مثال کے طور پر، ہومر بہتر قسم کے انسان سامنے لاتا ہے اور کلیوفون نارمل قسم کے عام انسان، جبکہ تھاسوس کا ہیگیمن، جو پیروڈی کا پہلا مصنف ہے، نیکوکاریس، جو "ڈیلیڈ" کا مصنف ہے، ان کو خراب حالت میں پیش کرتا ہے ۔یہی بات غنائی شاعری میں بھی ہوتی ہے ۔ مثال کے طور پر سائکلوپس کو مختلف صورتوں میں پیش کیا جاسکتا ہے جیسا کہ ٹیموتھیس اور فیلوکسی نس نے کیا یہی وہ فرق ہے جو کامیڈی اور ٹریجیڈی میں امتیاز پیدا کرتا ہے، کیونکہ کامیڈی کا مقصد انسانوں کو اس سے بدتر دکھانا ہے جیسا کہ وہ آج کل ہیں اور ٹریجیڈی کا مقصد ان کو بہتر دکھانا ہے۔

تیسرا باب

شاعرانہ نقل کا طریقہ

اب فنون میں اختلاف کا تیسرا نکتہ رہ جاتا ہے یعنی وہ طریقہ جس سے ہر قسم کے موضوع کو پیش کیا جا سکے ۔ کیونکہ یہ ممکن ہے کہ ایک ہی ذریعے (میڈیم) کو استعمال کرتے ہوئے ایک ہی موضوع کو طرح طرح سے پیش کیا جا سکے ۔ یہ عمل جزوی طور پر بیان کے ذریعے اور جزوی طور پر اپنے سے مختلف کردار فرض کر کے ہو سکتا ہے، جو ہومر کا طریقہ ہے ۔ یا پھر بغیر کسی تبدیلی کے اپنی ہی بات کو پیش کرنے سے بھی ہو سکتا ہے ۔ یہ عمل کرداروں کو ڈرامائی طریقے پر عمل کرتے ہوئے پیش کرنے سے بھی ہو سکتا ہے ۔

اس طرح، جیسا کہ میں نے شروع میں بتایا، یہ وہ تین عناصر ہیں جن سے " نقل کرنے والے فنون " میں فرق کیا جا سکتا ہے یعنی ذرائع سے، ان اشیاء سے جن کو پیش کیا گیا ہے اور ان کے ادا کرنے کے طریقے سے ۔ لہٰذا ایک طرح سے سوفوکلیز کو بھی ہومر ہی کی طرح کا ایک " نقال " کہا جا سکتا ہے کیونکہ دونوں نیک لوگوں کو پیش کرتے ہیں ۔ ایک اور معنی میں وہ ارسٹوفینز کی طرح ہے کیونکہ دونوں انسانوں کو عمل کرتے ہوئے پیش کرتے ہیں یعنی دونوں انسان کو کام کرنے والی حالت میں سامنے لاتے ہیں اور کچھ لوگ کہتے ہیں کہ یہی وجہ ہے کہ ان کی تصانیف کو ڈرامہ کہا جاتا ہے کیونکہ وہ انسان کو عمل کرتے ہوئے دکھاتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ ڈوریا والے کامیڈی اور ٹریجیڈی کی ایجاد کا سہرا اپنے سر باندھتے ہیں ۔ کامیڈی کی ایجاد کا دعویٰ میگاریا والے کرتے ہیں ۔ ان میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جو یہاں یونان میں ہیں جن کا کہنا ہے کہ یہ صنف اس وقت وجود میں آئی جب ان کا ملک جمہوری ہو گیا اور وہ لوگ بھی جو سسلی میں ہیں کیونکہ شاعر ایپی کارمس، جو چیونی ڈیس اور ماگس سے بہت پہلے ہوا ہے، وہیں

سے آیا تھا۔ پیلوپو نیس کے اکثر ڈورین (ڈوریا کے رہنے والے) ٹریجیڈی کے موجد ہونے کا بھی دعویٰ کرتے ہیں ۔ وہ ان اصناف کے ناموں کو اپنے دعوے کی دلیل میں پیش کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایتھنز کے لوگ مضافات کے دیہاتوں کو "ڈیموائے" کے نام سے پکارتے ہیں اور وہ خود ان دیہاتوں کو "کوموائے" کہتے ہیں ۔ اس لیے "کامیڈین" کا نام "کوزائن" (عیش و طرب یا ڈھول دھپا) کھیل کرنے سے نہیں نکلا بلکہ "کوموائے" میں تماشا دکھانے سے نکلا ہے اور یہ وہ زمانہ تھا جب ان کے کھیل شہر میں نامقبول ہو چکے تھے (اور اسی وجہ سے وہ کھیل دکھانے گاؤں میں جانے لگے تھے) ۔ مزید براں "کرنا" کے لیے ان کے ہاں لفظ "ڈران" استعمال ہوتا ہے جب کہ ایتھنز والے "کرنا" کے لیے "پراٹین" کا لفظ استعمال کرتے ہیں ۔

چوتھا باب

شاعری کا مخرج اور اس کا ارتقا

شاعری کی تخلیق عام طور پر دو اسباب کی بنا پر ہوتی ہے ۔ یہ دونوں اسباب انسانی فطرت سے وابستہ ہیں ۔ "نقل" کرنے کی جبلت انسان میں ازل سے موجود ہے ۔ وہ دوسری مخلوق سے اس لیے مختلف ہے کہ وہ ساری مخلوق میں سب سے زیادہ "نقال" ہے اور وہ اپنے ابتدائی سبق نقل ہی کے ذریعہ سیکھتا ہے ۔ پھر ہم سب میں نقل سے وجود میں آئے ہوئے کاموں سے لطف اندوز ہونے کی جبلّت بھی موجود ہے ۔ ہمارا تجربہ خود اس کا ثبوت ہے ، کیونکہ ہم ان چیزوں کی صحیح نقل سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں جن کا دیکھنا ویسے ہمارے لیے تکلیف دہ ہے ، مثال کے طور پر اسفل ترین جانور اور لاشیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ علم حاصل کرنا ، صرف فلسفیوں ہی کے لیے ہی نہیں بلکہ دوسرے لوگوں کے لیے بھی ، خواہ ان کی صلاحیتیں کتنی ہی محدود کیوں نہ ہوں ، ایک بہت بڑی مسرّت ہے ۔ وہ ہم شکل اور مشابہ چیزیں دیکھ کر اس لیے لطف اندوز ہوتے ہیں کیونکہ ایسا کرنے سے انھیں معلومات حاصل ہوتی ہیں (وہ عقل سے پہچانتے ہیں کہ کس چیز کی نقل کی گئی ہے اور پھر دریافت کرتے ہیں کہ یہ فلاں چیز کی تصویر ہے) ۔ اگر اتفاق سے وہ چیز جو پیش کی گئی ہے ایسی ہے ، جسے پہلے نہیں دیکھا تھا ، تو ایسے میں اسے دیکھ کر احساس نقل سے مسرت حاصل نہیں ہوگی بلکہ اس کے عمل سے ، رنگ سے اور اسی قسم کے دوسرے اسباب سے ۔

نقل کرنے کی جبلت ہمارے لیے اسی طرح فطری ہے جس طرح موسیقی اور وزن کا احساس ۔۔۔ اور بحریں بھی واضح طور پر وزن ہی کے الگ الگ ٹکڑے ہیں ۔ ان فطری اور جبلی رجحانات سے شروع ہو کر اور اپنی ابتدائی کوششوں سے رفتہ رفتہ ترقی کر کے انسان نے آخر کار

اپنی جدّت اور برجستگی سے شاعری ایجاد کرلی۔ لیکن منفرد شاعروں کے مزاج کے لحاظ سے شاعری جلد ہی دو دھاروں میں تقسیم ہو گئی۔ زیادہ سنجیدہ شاعروں نے شایستہ اعمال اور اعلیٰ لوگوں کے کاموں کو پیش کیا جبکہ کم ذہن شاعروں نے ادنیٰ لوگوں کے بارے میں لکھا۔ اس طرح اول الذکر نے حمد اور قصیدے لکھے اور آخر الذکر نے "طنزیے" لکھے۔ ہمارے پاس ہومر سے پہلے کی اس قسم کی نظمیں موجود نہیں ہیں، حالانکہ اس بات کا قوی امکان ہے کہ بہت سے شعرا نے ایسی نظمیں لکھی ہوں گی۔ لیکن ہومر کے بعد سے اس قسم کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں جیسے خود ہومر کی نظم "مارگائٹس" اور اسی قسم کی دوسری نظمیں۔ ایسی ہی نظموں میں "آئی امبک" بحر استعمال ہوئی، کیونکہ یہ بحر اس مقصد کے لیے موزوں تھی۔ اسے آج بھی "آئی امبک" کے نام ہی سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اسے "آئی امبک" اس لیے کہا جاتا ہے کہ اس بحر میں ایک دوسرے کے خلاف آئمبس یا طنزیے لکھے جاتے تھے۔

اسی طرح یہ رواج ہوا کہ ہمارے کچھ ابتدائی شاعر "ہیروائک" نظمیں اور کچھ آئی امبک نظمیں لکھنے لگے۔ لیکن جیسے ہومر سنجیدہ طرز میں سب سے بڑا شاعر تھا اور طرز کے کمال اور زندگی کو پیش کرنے کی ڈرامائی صفت میں یکتا تھا، ویسے ہی مضحک چیزوں کو ڈرامائی عنصر عطا کر کے اس نے پہلی بار ایک ایسی راہ دکھائی جو کامیڈی نے اختیار کر لی۔ اس کی نظم "مارگائٹس" ہماری کامیڈیوں سے وہی رشتہ رکھتی ہے جو اس کی "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" ٹریجیڈیوں سے رکھتی ہیں۔ جب ٹریجیڈی اور کامیڈی وجود میں آگئیں تو جن لوگوں کا پیدائشی رجحان ایک قسم کی شاعری کی طرف تھا انھوں نے "طنزیہ" کے بجائے کامیڈیاں لکھیں اور جن کا رجحان دوسری طرف تھا انھوں نے "ایپک" کے بجائے ٹریجیڈیاں لکھیں۔ کیونکہ یہ دونوں نئی اصناف پچھلی اصناف کے مقابلہ میں زیادہ عظیم الشان اور زیادہ وقیع سمجھی گئیں۔

ابتدا میں ٹریجیڈی اور کامیڈی دونوں طبع زاد تھیں۔ ایک کی ابتدا ان لوگوں سے ہوئی جو "ڈتھرامب" گاتے تھے اور دوسری کی ابتدا ان لوگوں سے ہوئی جو "فیلک" گیت گاتے تھے اور جو آج بھی ہمارے بہت سے شہروں میں ایک روایتی ادارہ کی طرح موجود ہیں۔ رفتہ رفتہ

ٹریجیڈی ترقی کرتی گئی ۔ ہر نیا عنصر، جو وجود میں آیا، استعمال کے ساتھ بڑھتا گیا، یہاں تک کہ بہت سی تبدیلیوں کے بعد اس نے ایک فطری شکل اختیار کر لی ، اور جو مستقل ہو گئی ۔ ایسکیکس پہلا شخص تھا جس نے ایکٹروں کی تعداد ایک کے بجائے دو کر دی ، کورَس کا حصہ کم کر دیا اور مکالے کو اولیت عطا کی ۔ سوفوکلیز نے تین ایکٹر پیش کیے اور منظر (سیزی) کا اضافہ کیا ۔ جہاں تک ٹریجیڈی کی عظمت اور شکوہ کا تعلق ہے تو یہ صفت کافی عرصے کے بعد پیدا ہوئی ، جبکہ " سیٹرک " ڈرامہ کے طریقوں سے آگے بڑھتے ہوئے ٹریجیڈی نے ہلکے پلاٹ اور مضحک طرز کو ترک کر دیا ۔ اب اس کی بھی بحر " ٹروکی ٹیٹرامیٹر " کے بجائے آئی امبک ہو گئی ۔ پہلے شاعر ٹیٹرامیٹر اس لیے استعمال کرتے تھے کہ وہ سیٹرک شاعری کرتے تھے، جو رقص سے زیادہ قریب تھی ۔ لیکن جب مکالمہ استعمال میں آنے لگا تو اسی کے ساتھ قدرتی طور پر مناسب بحر بھی استعمال میں آنے لگی ، کیونکہ آئی امبک بحر تمام بحروں میں سب سے زیادہ بات چیت سے قریب ہے ۔ یہ اس بات سے بھی ثابت ہوتا ہے کہ ہم ایک دوسرے کے ساتھ گفتگو کے دوران آئی امبک بحر میں جملے ادا کرنے لگتے ہیں ، برخلاف اس کے ہم شاذونادر ہی ہیکسامیٹر میں بات کرتے ہیں اور یہ اسی وقت ہوتا ہے جب ہم بات چیت کے عام لہجے سے الگ ہوتے ہیں ۔ ایک اور تبدیلی واقعات اور ایکٹ کی تعداد میں اضافہ تھا ۔ اب ہم اور دوسری تفصیلات کو چھوڑ کر آگے بڑھتے ہیں ۔

پانچواں باب
کامیڈی کا آغاز: ایپک اور ٹریجیڈی کا مقابلہ

جیسا کہ میں نے کہا ہے کامیڈی میں خراب قسم کے لوگ پیش کیے جاتے ہیں ۔ ان معنی میں خراب نہیں کہ وہ ہر قسم کی بدی میں پڑے ہوتے ہیں بلکہ ان معنی میں کہ مضحک ہونا بھی بد صورتی اور بدی ہی کی ایک شکل ہے ۔ کیونکہ مضحکہ خیزی ایک قسم کی غلطی یا بد صورتی ہے جو تکلیف دہ یا نقصان دہ نہیں ہوتی، مثال کے طور پر مسخرے کا مصنوعی چہرہ بے ڈول، بے ہنگم اور بد وضع ضرور ہوتا ہے لیکن تکلیف نہیں پہنچاتا۔

اب ہمیں اتنا ضرور معلوم ہو گیا کہ ٹریجیڈی نے کن مدارج سے ارتقا کیا اور کن لوگوں نے اس کے ارتقا میں حصہ لیا ۔ کامیڈی کی ابتدائی تاریخ پردہ ، خفا میں ہے کیونکہ اس کی طرف کبھی سنجیدگی سے توجہ نہیں دی گئی ۔ کہیں ایک عرصے کے بعد جا کر کامیڈی میں کورس شامل کیا گیا ۔ اس وقت تک کامیڈی میں والنٹیری ایکٹر کا کام کرتے تھے ۔ ان شاعروں کے آنے تک، جنھوں نے اس میں کمال حاصل کیا، کامیڈی ایک مستقل ہیئت اختیار کر چکی تھی ۔ یہ معلوم نہیں ہے کہ مصنوعی چہروں (ماسک)، پرولوگ، ایکٹروں کی تعداد اور اس قسم کی دوسری چیزوں کا اضافہ کس نے کیا؟ سلیقہ اور صحت کے ساتھ تعمیر کیے ہوئے پلاٹ سسلی میں ایپیکارمس اور فورمس نے شروع کیے ۔ ایتھنز کے شاعروں میں کریٹس پہلا شخص تھا جس نے ہجویہ و طنزیہ ڈھنگ کو مسترد کیا اور عام قسم کے پلاٹ اور قصّوں کو اختیار کیا۔

ایپک شاعری ٹریجیڈی سے اس طرح مماثل ہے کہ وہ بھی باوقار شاعری کے ذریعے

سنجیدہ عمل پیش کرتی ہے ۔ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ ایپک ایک ہی بحر میں ہوتی ہے اور اس کی شکل افسانوی ہوتی ہے ۔ایک اور فرق ان کی طوالت ہے ۔ٹریجیڈی، جہاں تک ممکن ہو، سورج کی ایک گردش کے واقعات کو سامنے لاتی ہے یا اس وقفے سے کچھ بڑھ جاتی ہے، جبکہ ایپک میں عمل کے وقت کی کوئی قید نہیں ہوتی حالانکہ شروع شروع میں ٹریجیڈی اور ایپک اس معاملہ میں ایک تھیں ۔ان کے اجزاء میں سے کچھ ایسے ہیں جو دونوں قسموں میں مشترک ہیں اور کچھ محض ٹریجیڈی ہی سے مخصوص ہیں ۔لہذا وہ شخص جو ٹریجیڈی کے سلسلے میں اچھائی یا برائی کی تمیز کر سکتا ہے، وہ ایپک کے بارے میں بھی رائے دے سکتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ایپک کے تمام عناصر ٹریجیڈی میں ملتے ہیں، حالانکہ ٹریجیڈی کی تمام چیزیں ایپک میں نہیں ملتیں۔

چھٹا باب

ٹریجیڈی کی تعریف

میں بعد میں "نقل" کی اس قسم کا ذکر کروں گا جس میں ہیکسا میٹر استعمال ہوتی ہے اور کامیڈی کے بارے میں بھی بعد ہی میں بات کروں گا۔ فی الحال میں ٹریجیڈی سے بحث کرنا چاہتا ہوں اور میں جو کچھ کہہ چکا ہوں اس کی مدد سے ٹریجیڈی کی مخصوص صفات کی تعریف کروں گا۔

ٹریجیڈی ایک ایسے عمل کی نقل یا نمائندگی ہے جو سنجیدہ توجہ کے لائق ہو۔ وہ اپنی جگہ مکمل بھی ہو اور کچھ وسعت بھی رکھتی ہو۔ ایسی زبان میں ہو جو فنی صنائع سے معمور ہو اور ڈرامے کے مختلف حصّوں کے مناسب ہو۔ یہ عمل کی شکل میں پیش کی گئی ہو اور افسانہ کی طرح بیان نہ کی گئی ہو۔ خوف اور ترس کے ذریعے ایسے جذبات کا تزکیہ بھی کرتی ہو۔ صنائع سے معمور زبان سے میرا مطلب ایسی زبان ہے، جس میں وزن اور موسیقی یا گیت ہو۔ ڈرامے کے مختلف حصوں کے مناسب ہونے سے میرا مطلب یہ ہے کہ کچھ حصّے محض نظم کے ذریعے پیش کیے جائیں اور دوسرے گیتوں کی مدد سے۔

کیونکہ نمائندگی (نقل) ان لوگوں کے ذریعے پیش کی جاتی ہے جو اس عمل کو پیش کرتے ہیں، اس لیے اولاً تماشا ٹریجیڈی کا لازمی حصہ ہے۔ ثانیاً اس میں گیت اور طرز ادا کا ہونا بھی ضروری ہے کیونکہ یہی نمائندگی کا ذریعہ ہیں۔ طرز ادا سے میرا مطلب مصرعوں کی ترتیب ہے۔ گیت ایک ایسی اصطلاح ہے جس کے معنی سے ہر شخص واقف ہے۔

ٹریجیڈی میں عمل ہی کی نقل ہوتی ہے اور یہ عمل ان لوگوں سے وجود میں آتا ہے جو

خیالات اور کردار کی منفرد صفات کا اظہار کرتے ہیں اور ان ہی کے ذریعہ ہم عمل کی صفات کا تعین کرتے ہیں ۔ خیالات اور کردار عمل کے دو قدرتی اسباب ہیں اور ان ہی پر سب لوگوں کی کامیابی یا ناکامی کا انحصار ہے ۔ عمل (Action) کی نقل ہی ٹریجیڈی کا پلاٹ ہوتا ہے ، کیونکہ واقعات کی منظم ترتیب سے ٹریجیڈی کا پلاٹ بنتا ہے ۔ برخلاف اس کے کردار وہ ہے جو ہمیں " عمل میں حصہ لینے والوں " کی فطرت کی تعریف کرنے میں مدد دیتا ہے اور خیال وہ ہے جب وہ کسی بات کو ثابت کرتے ہیں یا کوئی رائے دیتے ہیں ۔

اس لیے ٹریجیڈی کے چھ ضروری حصے ہوئے ، جو اس کی صفت کا تعین کرتے ہیں ۔ یہ حصے پلاٹ ، کردار ، زبان و بیان ، خیال ، تماشا اور گیت ہیں ۔ ان میں سے دو اُن ذرائع سے تعلق رکھتے ہیں جن سے عمل ادا کیا جاتا ہے ، ایک ادائیگی کے ڈھنگ سے ، اور تین ادا ہونے والی اشیاء سے تعلق رکھتے ہیں ۔ ان سے آگے کسی چیز کی ضرورت نہیں ۔ یہ وہ ڈرامائی عناصر ہیں جو ہر ڈرامہ نگار نے استعمال کیے ، کیونکہ تمام ڈراموں میں تماشا ، کردار ، پلاٹ ، زبان و بیان ، گیت اور خیال ملتے ہیں ۔

ان عناصر میں سب سے اہم پلاٹ یعنی واقعات کی ترتیب ہے ۔ کیونکہ ٹریجیڈی انسانوں کی نقل نہیں ہے بلکہ عمل اور زندگی ، خوشی اور غم کی نقل ہے اور خوشی و غم عمل سے تعلق رکھتے ہیں ۔ زندگی کا مقصد ایک قسم کا عمل ہے ، صفت نہیں ہے ۔ یہ ضرور ہے کہ انسان جو کچھ ہیں اپنے کردار سے ہیں مگر اپنے عمل کی بناء پر وہ خوش یا ناخوش ہوتے ہیں ۔ ٹریجیڈیاں کردار کی اداکاری کے لیے نہیں لکھی جاتیں حالانکہ عمل کے لیے کردار ضروری ہے ۔ اس طرح واقعات اور پلاٹ ہی وہ مقصد ہیں جن سے ٹریجیڈی کو سروکار ہے اور جیسا کہ ہر معاملے میں ہوتا ہے ، مقصد ہی سب کچھ ہے ۔ علاوہ اس کے کوئی ٹریجیڈی عمل کے بغیر وجود میں نہیں آسکتی ، مگر بغیر کردار کے ہو سکتی ہے ۔ فی الحقیقت آج کل کے ڈرامہ نگاروں کی ٹریجیڈیاں کردار نمایاں کرنے میں ناکام ہیں اور یہی بات پچھلے ادوار کے ڈرامہ نگاروں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے ۔ اسی قسم کا تضاد زیوکسس اور پولی گنوٹس کے درمیان بحیثیت مصور دکھایا جا سکتا ہے ۔ پولی

گنوٹس اپنے کردار اچھی طرح پیش کرتا ہے جبکہ زیوکسس اپنی تصویروں میں ان سے بے نیاز ہے۔ پھر اگر کوئی ایسی تقاریر لکھے جن سے کردار سامنے آتا ہو اور زبان و بیان کے لحاظ سے بھی یہ عمدہ لکھی ہوئی ہوں تو ان سے ٹریجیڈی کا مخصوص اثر پیدا نہیں ہوگا۔ یہ اثر ایسی ٹریجیڈی سے زیادہ بہتر طور پر قائم ہوگا جو ان عناصر کے استعمال میں کم کامیاب ہوں لیکن جس میں ایک پلاٹ ہو، جو واقعات کا مرتب ڈھانچا پیش کرتا ہو۔ ایک اور بات قابل توجہ یہ ہے کہ وہ دو ذریعے، جو ٹریجیڈی میں اہم مقام رکھتے ہیں اور جو ہمارے جذبات پر اثر انداز ہوتے ہیں یعنی "تنسیخ" اور "پہچان" (Reversal and Recognition) دراصل پلاٹ ہی کے حصے ہیں۔ ایک اور ثبوت یہ بھی ہے کہ مبتدی واقعات سے پلاٹ بنانے کی صلاحیت سے پہلے زبان کی صحت اور کردار نگاری میں کامیابی حاصل کر سکتا ہے اور یہ بات ہم ماضی کے تمام ڈرامہ نگار شعرا کے بارے میں کہہ سکتے ہیں۔

لہذا پلاٹ ٹریجیڈی کا پہلا اور بنیادی جزو ہے۔ اس کی حیثیت ٹریجیڈی کی رگوں میں خون کی سی ہے۔ کردار کا درجہ اس کے بعد آتا ہے۔ یہی بات مصوری کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ کیونکہ اگر ایک فنکار کینوس پر حسین ترین رنگ بے ترتیبی سے بکھیر دے تو ان سے وہ اثر پیدا نہیں ہوگا جیسا کہ ایک جانی پہچانی شکل سے، جو سیاہ و سفید رنگ سے بنائی گئی ہو۔ ٹریجیڈی کسی عمل کی نمائندگی یا نقل ہے اور عمل ہی کی وجہ سے اشخاص کی بھی نمائندگی کرتی ہے۔

ٹریجیڈی کی تیسری صفت "خیال" ہے۔ یہ ایسی بات کہنے کی قابلیت ہے جو کسی خاص موقع کے لیے ممکن اور موزوں ہو۔ یہ ڈرامے کی تقریروں کا وہ جزو ہے جو فنِ سیاست اور خطیبانہ زبان سے تعلق رکھتا ہے۔ قدیم ڈرامہ نگار اپنے کرداروں کی زبان سے سیاست دانوں کی طرح باتیں کہلواتے تھے جبکہ آج کل اُن کی زبان سے مقرروں کی طرح باتیں کراتے ہیں۔ کردار وہ ہے جو ذاتی پسند کا اظہار کرتا ہے۔ اس قسم کی چیزیں جن کو کوئی پسند یا ناپسند کرتا ہے جبکہ وہ واضح نہیں ہوتیں۔ اس لیے ان تقاریر سے، جن میں بولنے والا طرف داری اور نفرت کا اظہار

نہیں کرتا، کردار کا اظہار نہیں ہوتا۔ برخلاف اس کے " خیال " ان تقریروں مین سامنے آتا ہے جن میں کوئی چیز صحیح یا غلط بتائی جاتی ہے یا جہاں کسی عام رائے کا اظہار کیا جاتا ہے۔

چوتھا مقام تقاریر کے زبان و بیان کا ہے۔زبان سے میرا مطلب، جیسا کہ میں پہلے بھی بتا چکا ہوں، الفاظ کا معنی خیز استعمال ہے اور یہ نظم اور نثر دونوں میں برابر کا اثر رکھتا ہے۔

باقی عناصر میں موسیقی سب سے اہم چیز ہے جو ڈرامہ میں تفریح بخش اضافے کا درجہ رکھتی ہے۔ تماشا اور اسٹیج کی آرایش بھی دلکش ہوتی ہے لیکن ان کا ڈرامہ نگار کے فن یا فنِ شاعری سے بہت ہی کم تعلق ہے۔کیونکہ ٹریجیڈی کا زور تماشے اور ایکٹر سے بالا تر ہوتا ہے اور تماشے کے اثر کا تعلق ڈرامہ نگار سے زیادہ اسٹیج کے منتظم سے ہوتا ہے۔

ساتواں باب

پلاٹ کی وسعت

اب جب کہ یہ تمام تعریفیں مکمل ہو گئیں، میں واقعات کی ترتیب سے بحث کروں گا کیونکہ ٹریجیڈی میں یہ سب سے اہم چیز ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ ٹریجیڈی ایک عمل کی نقل ہے جو مکمل و متحد ہوتی ہے اور ایک خاص وسعت رکھتی ہے۔ کیونکہ ایک چیز متحد و مکمل تو ہو سکتی ہے لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ اس میں وسعت بھی ہو۔ ایک مکمل اتحاد یا اکائی وہ ہے جس میں ابتدا، وسط اور خاتمہ ہو۔ "ابتدا" وہ ہے جو لازمی طور پر کسی دوسری چیز کے بعد نہیں آتی حالانکہ کوئی اور چیز بھی موجود ہوتی ہے یا اس کے بعد آتی ہے۔ برخلاف اس کے "خاتمہ" وہ ہے جو ضروری یا عام نتیجہ کے طور پر کسی چیز کے بعد آتا ہے اور اس کے بعد کچھ اور نہیں آتا۔ "وسط" وہ ہے جو کسی چیز کے بعد آتا ہے اور اس کے بعد بھی کوئی چیز آتی ہے۔ اس لیے اچھی طرح تعمیر کیے ہوئے پلاٹ کی ابتدا اور اس کا خاتمہ الل ٹپ طریقے سے نہیں ہونا چاہیئے بلکہ اس شکل کے مطابق ہونا چاہیئے جس کا میں نے اظہار کیا ہے۔

پھر جو چیز خوبصورت ہوتی ہے، خواہ وہ ایک زندہ چیز ہو یا ایک ایسی چیز ہو جو مختلف حصوں سے بنی ہو، لازمی طور پر نہ صرف مناسب طریقے سے مرتب کی گئی ہو بلکہ ساتھ ساتھ ایک مناسب وسعت بھی رکھتی ہو، کیونکہ خوبصورتی اور حسن، وسعت اور ترتیب سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس لیے ایک بہت ہی چھوٹی مخلوق اس لیے حسین نہیں ہو گی کیونکہ اسے دیکھ لینے میں زیادہ دیر نہیں لگے گی اور اس کا تاثر جلد ہی بگڑ جائے گا۔ اسی طرح نہ کوئی بہت بڑی چیز ہی حسین ہو گی کیونکہ اس کو ایک نگاہ میں دیکھنا ممکن نہ ہو گا، اس لیے اس کے اتحاد اور وسعت کا

اثر دیکھنے والے پر نہ پڑے گا، مثال کے طور پر کوئی ہزار میل لمبا جانور۔

جیسے ایک زندہ جانور اور زندہ چیزیں، جو مختلف حصوں سے مل کر بنی ہے، ایک مناسب وسعت کا ہونا ضروری ہے تاکہ وہ نظر میں سما سکے۔اسی طرح پلاٹ میں بھی ایک مناسب پھیلاؤ ہونا چاہیے تاکہ وہ حافظے میں محفوظ ہو سکے۔لمبائی کی وہ حد، جو اسٹیج پر تماشا دکھانے کے لیے ضروری ہے، ڈرامائی فن سے کوئی تعلق نہیں رکھتی، کیونکہ اگر ایک ڈرامائی مقابلے میں سو ٹریجیڈیاں شامل ہوں تو وہ گھڑی کے حساب سے دکھائی جائیں گی، جیسا کہ پہلے زمانے میں ہوتا تھا۔" عمل" کی مخصوص صفت کے لحاظ سے حد قائم ہوتی ہے۔اس کے مطابق قصہ جتنا لمبا ہوگا اتنا ہی خوبصورت ہوگا مگر شرط یہ ہے کہ وہ واضح اور غیر مبہم ہو۔اس کی ایک سیدھی سادی سی تصریح یہ ہے کہ ٹریجیڈی اتنی لمبی ہو کہ جس میں ضرورت یا قیاس کے مطابق اتنی تبدیلی سما سکے کہ پریشانی سے خوشی یا خوشی سے پریشانی کا اظہار مناسب طریقہ پر کیا جا سکے۔

آٹھواں باب

پلاٹ کا اتحاد

جیسا کہ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ایک پلاٹ کو صرف اس لیے متحد نہیں کیا جا سکتا کیونکہ وہ ایک آدمی کے بارے میں ہے۔ایک شخص پر بہت سی بلکہ لاتعداد حالتیں گزریں لیکن ضروری نہیں ہے کہ ان سب حالتوں کو اتحاد کے رشتے میں پرویا جا سکے۔اسی طرح ایک شخص مختلف عوامل سے گزرے لیکن ضروری نہیں ہے کہ پھر بھی کوئی ایک متحد عمل پیدا ہو سکے۔ اس سے معلوم ہوا کہ وہ شاعر غلط راستے پر تھے جنہوں نے "ہیراکلیڈ" یا "تھیسیڈ" یا اسی قسم کی دوسری نظمیں اس یقین کے ساتھ لکھیں کہ ہیرا کلس چونکہ ایک شخص ہے، اس لیے اس کے قصے میں وحدت ہونا ضروری ہے۔ہومر، جو اس سلسلے میں بھی غیر معمولی فنکار ہے، اپنے فن یا جبلت کی وجہ سے جانتا تھا کہ کس چیز کی ضرورت ہے اور کس چیز کی نہیں ہے۔ "اوڈیسی" میں اس نے ہر وہ چیز بیان نہیں کی جو اوڈی سس سے متعلق تھی مثلاً یہ کہ وہ بارناسس کی پہاڑی پر زخمی ہو گیا تھا یا یہ کہ وہ جنگ کے موقع پر بے ہوش ہو گیا تھا، کیونکہ نہ تو یہ ضروری تھا اور نہ قرین قیاس کہ یہ واقعات ایک دوسرے سے متعلق ہوں۔برخلاف اس کے اس نے "اوڈیسی" کی تعمیر ایک واحد عمل پر کی، جس کا ذکر میں کر چکا ہوں۔یہی اس نے "ایلیڈ" میں بھی کیا۔ جس طرح، جیسا کہ دوسرے نقل والے فنون میں ہوتا ہے، ہر انفرادی نقل ایک واحد شے کی نقل ہوتی ہے، اسی طرح ایک ڈرامے کا پلاٹ بھی ہوتا ہے جو ایک عمل کی نقل پیش کرتا ہے۔ پلاٹ کو ایک مکمل وحدت کا مظہر ہونا چاہیے۔اس کے مختلف واقعات کی ترتیب ایسی ہونی چاہیے کہ اگر ان میں سے کسی ایک کو ذرا ہٹا کر دوسری جگہ رکھ دیا جائے یا خارج کر دیا جائے تو

وحدت کا اثر بُری طرح خراب ہو جائے ۔ کیونکہ اگر کسی چیز کی موجودگی یا عدم موجودگی سے کوئی خاص فرق نہیں پڑ رہا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ اس مکمل چیز کا اصلی اور ضروری حصہ نہیں ہے۔

نواں باب

شاعرانہ صداقت اور تاریخی صداقت

جو کچھ میں نے کہا اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ جو کچھ حقیقت میں گزرا اس کو "فی الواقع" جوں کا توں بیان کر دے بلکہ ایسی چیزیں بیان کرنا ہے جو ہو سکتی ہیں یعنی جو ان حالات میں ہو سکتی تھیں، کیونکہ ان حالات میں یا تو ان کا ہونا ضروری ہے یا وہ قرین قیاس ہیں۔ شاعر اور مورخ میں یہ فرق نہیں ہے کہ ایک نظم میں لکھتا ہے اور دوسرا نثر میں۔ ہیروڈوٹس کی تصنیف کو نظم کہا جا سکتا ہے اور ایسا کرنے پر بھی وہ تاریخ ہی رہے گی۔ فرق یہ ہے کہ تاریخ اس چیز کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہے جب کہ شاعری اس قسم کی چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہیں۔ اس وجہ سے شاعری بمقابلہ تاریخ کے زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ توجہ کے قابل ہے۔ شاعری آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے، جب کہ تاریخ مخصوص واقعات سے سروکار رکھتی ہے۔

آفاقی صداقتوں سے میرا مطلب اس قسم کی چیزوں سے ہے جنھیں خاص قسم کے اشخاص شاید یا پھر لازمی طور پر ایک خاص حالت میں کہیں گے یا کریں گے اور یہی شاعری کا مقصد ہے، حالانکہ اس میں اپنے کرداروں کو انفرادی ناموں سے موسوم کر دیا جاتا ہے۔ مورخ کے مخصوص واقعات مثلاً ایسے ہوتے ہیں جیسے السی بیاڈیس نے کیا یا جو کچھ اس پر گزرے۔ اب یہ امتیاز، جہاں تک کامیڈی کا تعلق ہے، صاف ہو جاتا ہے کیونکہ کامک (Comic) شاعر اپنے پلاٹ قرینِ قیاس واقعات سے بناتے ہیں اور پھر ان میں کسی بھی ایسے ناموں کا اضافہ کر دیتے ہیں جو ان کے ذہن میں آتے ہیں۔ یہ لوگ "آئی ایمبک" شاعروں کی طرح مخصوص لوگوں کے بارے میں نہیں لکھتے۔ برخلاف اس کے ٹریجیڈی میں مصنف حقیقی لوگوں کے نام برقرار رکھتے ہیں۔

اس کا سبب یہ ہے کہ جو چیز ممکن ہے وہ قابل یقین بھی ہوتی ہے، جبکہ ہمیں کسی ایسی چیز کے امکان کا یقین نہیں ہوتا جو واقع نہیں ہوئی ہے۔ جو بات ہو چکی ہے وہ بالکل ممکن معلوم ہوتی ہے، کیونکہ اگر وہ ممکن نہ ہوتی تو ہوئی بھی نہ ہوتی۔ پھر ٹریجیڈی میں بھی صرف ایک یا دو نام مشہور لوگوں کے ہوتے ہیں اور باقی نام فرضی یا افسانوی ہوتے ہیں اور حقیقت میں کچھ ایسی ٹریجیڈیاں بھی ہیں جن میں کوئی چیز بھی جانی پہچانی نہیں ہوتی مثلاً اگاتھون کی "اینتھیوس" جس میں واقعات اور نام دونوں فرضی ہیں اور یہ ڈرامہ اس کے باوجود پسند کیا جاتا ہے۔ اس لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ صرف ان روایتی قصّوں ہی کو ٹریجیڈیوں کا موضوع قرار دیا جائے، جو اس وقت ہماری ٹریجیڈیوں میں استعمال ہو رہے ہیں۔ اصل میں ایسا کرنا حماقت ہو گا کیونکہ معروف اور جانے پہچانے قصّے بھی کچھ ہی لوگوں کو معلوم ہیں، مگر وہ سب کو پسند آتے ہیں۔

جو کچھ میں نے کہا اس سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ شاعر کو شعر بنانے والے سے زیادہ پلاٹ کا بنانے والا ہونا چاہیے، کیونکہ وہ اپنی نمائندگی یا نقل کی وجہ سے شاعر ہوتا ہے اور جس چیز کی وہ نمائندگی کرتا ہے وہ "عمل" ہوتا ہے اور اگر وہ ان چیزوں کے بارے میں لکھتا ہے، جو حقیقت میں ہو چکی ہیں، تو اس بات سے وہ کم درجہ کا شاعر نہیں ہو جاتا، کیونکہ جو چیزیں ہو چکی ہیں ان کو امکان اور قیاس کے قانون کے مطابق لانے میں کوئی چیز مانع نہیں ہے۔ اس لیے وہ ان کی بابت لکھتے ہوئے بھی شاعر ہی رہے گا۔

سادے پلاٹ اور "عمل" میں سب سے خراب وہ ہوتے ہیں جو قصّہ در قصّہ چلتے ہیں۔ قصّہ در قصّہ پلاٹ سے میرا مطلب ایسے پلاٹوں سے ہے جن میں نہ واقعات کی ترتیب قرین قیاس ہوتی ہے اور نہ اسے ضروری سمجھا جاتا ہے۔ ایسے ڈرامے خراب شاعر لکھتے ہیں کیونکہ اس سے بہتر لکھنے کی ان میں صلاحیت نہیں ہے اور اچھے شاعر ایکٹروں کی سہولت کے لیے ایسے ڈرامے لکھنے پر مجبور ہیں۔ ڈرامائی مقابلے کے لیے لکھنے میں وہ پلاٹ کو اکثر قیاس کی حدوں سے دور لے جاتے ہیں اور اس طرح واقعات کے تسلسل کو توڑ دیتے ہیں۔

بہر حال ٹریجیڈی صرف ایک مکمل عمل ہی کی نمائندگی (نقل) نہیں ہے بلکہ ایسے

واقعات کی بھی، جو خوف اور ترس کے جذبات پیدا کرتے ہیں۔ یہ اثر اس وقت اور گہرا ہو جاتا ہے جب کہ واقعات غیر متوقع طور پر منطقی تسلسل کے ساتھ پیش کیے گئے ہوں، کیونکہ میکانکی یا اتفاقی طریقے پر پیش کرنے کے مقابلے میں اس طور پر وہ زیادہ قابل توجہ ہوں گے۔ دراصل اتفاقی واقعات بھی اسی وقت قابلِ توجہ معلوم ہوتے ہیں جب وہ کسی منصوبے کے تحت ہور میں آئے ہوں، مثال کے طور پر جب آرگوس میں میٹیز کا بُت (جب کہ عام لوگ ایک رسم ادا کر رہے ہیں) اسی شخص پر گر پڑتا ہے جس نے میٹیز کو قتل کیا تھا۔ اس قسم کے واقعات اتفاقی معلوم نہیں ہوتے۔ اس لیے اس قسم کے پلاٹ لازمی طور پر دوسرے قسم کے پلاٹوں سے بہتر ہوتے ہیں۔

دسواں باب

سادہ اور پیچیدہ پلاٹ

کچھ پلاٹ سادہ اور کچھ پیچیدہ ہوتے ہیں، ۔اس کا ظاہری سبب یہ ہے کہ وہ عمل، (Action) جن کا یہ اظہار کرتے ہیں، ایک قسم یا دوسری قسم سے تعلق رکھتے ہیں۔سادہ عمل سے میرا مطلب ایسا عمل ہے جو ان معنی میں متحد اور مسلسل ہو جس کی تعریف میں پہلے کر چکا ہوں اور جس میں قسمت کی تبدیلی بغیر کسی الٹ پھیر یا انکشاف کے پیدا ہو۔پیچیدہ عمل وہ ہے جس میں تبدیلی، تنسیخ یا انکشاف یا دونوں ذریعہ سے وجود میں آئی ہو۔ان چیزوں کا ارتقا پلاٹ کی ترتیب کے ساتھ اس حد تک ہونا چاہیے کہ وہ ان واقعات کا، جو گزر چکے ہیں، یقینی اور قرین قیاس نتیجہ معلوم ہوں کیونکہ اس چیز میں، جو کسی چیز کے نتیجے کے طور پر ظہور میں آتی ہے اور اس چیز میں، جو اس کے بعد ظہور میں آتی ہے، بڑا فرق ہے۔

گیارھواں باب

تنسیخ، انکشاف اور مصیبت

جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے "تنسیخ" ایک حالت سے بالکل ایسی متضاد حالت میں تبدیل ہو جانے کا نام ہے جو قیاس اور ضرورت کے مطابق ہو۔ مثال کے طور پر "اوڈی پس" میں وہ پیغمبر، جو اوڈی پس کو تسکین دینے اور اس کی ماں کے سلسلے میں خوف سے نجات دلانے آیا ہے، یہ بتا کر کہ وہ کون ہے ایک الٹا اثر پیدا کرتا ہے۔ "لن سی یس" میں لن سی یس پھانسی کے لیے لایا جاتا ہے۔ اس کے پیچھے پیچھے ڈانا یس ہے جو اسے پھانسی دے گا اور ان واقعات کی بنا پر، جو پہلے گزر چکے ہیں، لن سی یس بچ جاتا ہے اور ڈانا یس موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔

جیسا کہ اس لفظ کے معنی سے ظاہر ہے "انکشاف" ناواقفیت سے واقفیت میں تبدیل ہو جانے کا نام ہے اور نتیجہ کے طور پر یہ ہم میں، ان لوگوں سے جو خوش قسمت یا بدقسمت کہلائے جانے والے ہیں، محبت یا نفرت کو بیدار کرتا ہے۔ انکشاف کی مؤثر ترین شکل وہ ہے جو تنسیخ کے ساتھ وجود میں آئے جیسے ہمیں اوڈی پس میں نظر آتی ہے۔ انکشاف کی یقیناً دوسری قسمیں بھی ہیں کیونکہ جو کچھ میں نے بتایا وہ بے جان اور معمولی اشیا۔ کے ذریعے بھی ہو سکتا ہے اور پھر یہ انکشاف بھی ہو سکتا ہے کہ آیا کسی شخص نے کچھ کیا بھی ہے یا نہیں۔ لیکن انکشاف کی وہ شکل جو ڈرامے کے پلاٹ اور عمل سے گہرا تعلق رکھتی ہے وہ ہے جس کا میں نے اوپر بیان کیا ہے، کیونکہ ایسا انکشاف جو "تنسیخ" کے ساتھ ہو اپنے اندر خوف یا ترس کے جذبات رکھتا ہے اور یہی وہ عوامل ہیں جو، میری تعریف کے مطابق، ٹریجیڈی کو سامنے لاتے ہیں اور اسی قسم کے اتحاد اور میل سے اچھے یا برے "خاتمے" تک پہنچنا ممکن ہے۔

کیونکہ انکشاف میں افراد کا ہونا ضروری ہے تو ایسے میں یہ ممکن ہے کہ صرف ایک آدمی کی حیثیت دوسرے کو معلوم ہو اور دوسرے کی پہلے ہی سے معلوم ہو۔ کبھی کبھی دونوں کا قدرتی طور پر ایک دوسرے کو پہچان جانا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جب ایفی جینیا کا وجود اور کسٹس کو ایک خط کے ذریعہ معلوم ہوتا ہے تو ایک اور انکشاف ضروری ہو جاتا ہے جس سے ایفی جینیا اسے پہچان لے۔

پلاٹ کے دو عناصر یعنی تنسیخ اور انکشاف ایسے ہی واقعات پر مبنی ہوتے ہیں۔ تیسرا عنصر مصیبت یا دُکھ ہے۔ ان تین میں سے تنسیخ اور انکشاف کی تعریف پہلے ہو چکی ہے۔ مصیبت برباد کرنے یا تکلیف دینے والا عمل ہے جیسا کہ موت جو واضح طور پر سامنے لائی گئی ہو یا پھر انتہائی دکھ زخمی ہونا اور اس طرح کی چیزیں۔

بارھواں باب

ٹریجیڈی کے خاص حصّے

میں پہلے ان مختلف عناصر کا ذکر کر چکا ہوں جو ٹریجیڈی کے خاص حصے ہیں ۔ یہ کام جن مختلف حصوں میں تقسیم ہوتا ہے حسب ذیل ہیں:

پرولوگ ، ایپی سوڈ ، ایکسوڈ ، اور کورَس گیت ۔ آخرالذکر کے دو حصے ہیں : پیروڈ اور استاسیمون ، یہ سب ٹریجیڈیوں میں مشترک ہوتے ہیں ۔ ایکٹروں کے گیت اور "کومائے" صرف کچھ ہی ٹریجیڈیوں کی خصوصیت ہیں ۔

پرولوگ ٹریجیڈی کے اس حصہ کا مکمل جزو ہے جو پیروڈ یا کورَس سے پہلے آتا ہے ۔ ایپی سوڈ ایک ٹریجیڈی کے اس حصہ کا مکمل جزو ہے جو مکمل کورَس گیت کے درمیان آتا ہے ۔ ایکسوڈ ایک ٹریجیڈی کے اس حصے کا مکمل جزو ہے جس کے بعد کوئی کورَس گیت نہیں آتا ۔ کورَس کے حصے میں پیروڈ کورس سے پہلے کی مکمل تقریر کو کہتے ہیں اور استاسیمون وہ کورَس گیت ہے جسے گانے والے (کورَس) بغیر بحروں کے التزام کے گاتے ہیں ۔ "کوموس" ایک ایسے نوحے کو کہتے ہیں جس میں کورَس اور ایکٹر دونوں حصّہ لیتے ہیں ۔

یہ وہ الگ الگ حصّے ہیں جن میں ٹریجیڈی کو تقسیم کیا جاتا ہے ۔ شروع میں ، میں نے ان عناصر کا ذکر کیا ، جن سے یہ بنتے ہیں ۔

تیرھواں باب

ٹریجک عمل

جو کچھ میں کہہ چکا ہوں اس کو آگے بڑھاتے ہوئے مجھے یہ بتانا چاہیے کہ پلاٹ کی تعمیر میں کن کن چیزوں پر نظر رکھنی چاہیے اور کن کن چیزوں سے احتراز کرنا چاہیے اور "ٹریجک اثر" کے مخارج کیا ہیں؟

ہم نے دیکھا کہ بہترین "ٹریجیڈی کا ڈھانچا سادہ نہیں بلکہ پیچیدہ ہونا چاہیے اور اس میں ایسے عوامل پیش کیے جانے چاہئیں جو خوف اور ترس کے جذبات کو اُبھاریں، کیونکہ یہ اس قسم کی پیش کش کا مخصوص منصب ہے۔اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اولاً تو ٹریجیڈی میں اچھے لوگوں کو خوشحالی سے بدحالی میں مبتلا ہوتے نہ دکھایا جائے کیونکہ اس سے خوف اور ترس کے جذبات پیدا نہیں ہوتے بلکہ نفرت پیدا ہوتی ہے اور نہ بُرے لوگوں کو بدحالی سے خوش حالی کی حالت میں آتے ہوئے دکھایا جائے۔یہ انتہائی غیر المیہ پلاٹ ہوں گے کیونکہ ان پلاٹوں سے ٹریجیڈی کا کوئی بھی لوازمہ پورا نہ ہوگا۔یہ عمل نہ صرف ہماری انسان پرستی کو ناگوار گزرے گا بلکہ ہم میں خوف اور ترس کے جذبات بھی پیدا نہ کرے گا۔یہی نہیں بلکہ ایک بالکل ناکارہ آدمی کو بھی خوشحالی سے بدحالی میں مبتلا ہوتے نہ دکھایا جائے۔ایسی صورت حال ہماری انسان پرستی کو متاثر تو ضرور کرے گی مگر خوف اور ترس کے جذبات نہیں ابھارے گی۔کیونکہ ہمارے اندر ترس کے جذبات بے جا بدقسمتی سے جاگتے ہیں اور خوف کے جذبات ایک ایسے شخص کی بدقسمتی سے پیدا ہوتے ہیں جو ہم جیسا ہو۔ترس، بے جا بدقسمت کے لیے اور خوف، ہمارے جیسے آدمی کے لیے۔اس لیے اس حالت میں نہ کوئی بات "ترسناک" ہوگی اور نہ "خوف انگیز"۔

اب ان دونوں حالتوں کے درمیان کی حالت رہ جاتی ہے۔ یہ اس قسم کے آدمی کو پیش کرنے سے پیدا ہوگی جو نہ اپنی نیکی اور انصاف کی وجہ سے ممتاز ہو اور جس کا پریشانیوں میں پڑنا بدی یا بدکاری کی وجہ سے نہ ہو بلکہ کسی غلطی کی وجہ سے ہو۔ یہ ایسا آدمی ہو جو خوشحال ہو اور بڑی شہرت و عزت کا مالک ہو، جیسے اوڈی پس اور تھی یس ٹیس اور ان جیسے خاندانوں کے دوسرے لوگ۔

اب یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ ایک اچھی طرح سوچے سمجھے ہوئے پلاٹ میں "واحد" دلچسپی ہونی چاہیئے، دوہری دلچسپی نہیں، جیسا کہ کچھ لوگوں کا خیال ہے۔ قسمت کی تبدیلی پریشانی سے خوشحالی کی طرف نہیں بلکہ متضاد سمت میں ہوگی یعنی خوشحالی سے پریشانی کی طرف اور یہ عمل بدکاری کی وجہ سے نہیں بلکہ کسی بڑی غلطی کی وجہ سے ہوگا جو ایسے آدمی سے سرزد ہوئی جس کا ذکر میں کر چکا ہوں یا پھر اس سے بہتر آدمی سے سرزد ہوئی ہو، لیکن کسی صورت میں بھی ان سے کمتر آدمی سے نہیں۔ یہ بات موجودہ زواج سے بھی ثابت ہے۔ کیونکہ اگلے وقتوں کے شاعر، جو قصہ بھی ان کے ہاتھ لگ جاتا، اسے موضوع بنا لیتے مگر آج کل بہترین ٹریجیڈیاں کچھ مخصوص خاندانوں کے بارے میں ہی لکھی جاتی ہیں، مثال کے طور پر السمیئون کا خاندان اور اوڈی پس، اوریس ٹس اور میلی گر اور تھی یس ٹیس اور ٹیلی فس وغیرہ کے خاندان، جن کی قسمت میں دکھ اٹھانا اور خوفناک تجربے حاصل کرنا لکھا ہے۔

تیکنیک کے نقطہ ۔ نظر سے بہترین ٹریجیڈیاں یوں ہی تعمیر ہوتی ہیں۔ اس لیے وہ نقاد غلط راستے پر ہیں جو یوری پیڈیس کی ٹریجیڈیوں میں اس طریقہ ۔ کار پر اعتراض کرتے ہیں اور یہ شکایت کرتے ہیں کہ اس کی اکثر ٹریجیڈیاں "بدبختی" پر ختم ہوتی ہیں کیونکہ، جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، ٹریجیڈی کا یہی صحیح انجام ہے۔ اس بات کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ اسٹیج پر یا ڈرامائی مقابلوں میں اس قسم کے ڈرامے، جب کہ وہ مناسب طریقے سے پیش کیے جائیں، سب سے زیادہ المیہ اثر رکھتے ہیں اور یوری پیڈیس، حالانکہ وہ دوسرے امور میں غلطی پر ہے، ہمارے ڈرامہ نگار شاعروں میں سب سے زیادہ المیہ اثر قائم کرنے میں کامیاب ہے۔

دوسری قسم کی تعمیر، جس کو کچھ نقاد پہلے درجے پر رکھتے ہیں، وہ ہے جس میں اوڈیسی کی طرح دوہرا پلاٹ ہوتا ہے اور نیک اور بدکردار کا انجام متضاد سمت میں پیش کرتی ہے۔ یہ انجام ناظرین کی کمزور قوتِ فیصلہ کی وجہ سے بہترین سمجھا جاتا ہے اور شاعر اپنے ناظرین کے مذاق کو آسودہ کرنے کے لیے ایسا کرتے ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ ٹریجیڈی کا مناسب اثر نہیں ہے۔ یہ کامیڈی کا صحیح اثر ہے جس میں وہ لوگ، جو اصل قصہ میں زبردست دشمن ہوتے ہیں، جیسے اوریسٹس اور ایگستھس، آخر میں ایک دوسرے کے دوست ہو جاتے ہیں اور کوئی کسی کو نہیں مارتا۔

چودھواں باب

خوف اور ترس

خوف اور ترس کے جذبات کو تماشے کے ذریعے ابھارا جا سکتا ہے لیکن یہ جذبات عمل کی تعمیر سے بھی پیدا ہو سکتے ہیں ۔ یہ زیادہ بہتر طریقہ اور بہتر ڈرامہ نگار شاعر کی نمایاں صفت ہے ۔ کیونکہ پلاٹ کی ترتیب اس طرح ہونی چاہیئے کہ اسے بغیر اسٹیج پر دیکھتے ہوئے بھی، محض سُن کر، کوئی شخص صرف واقعات کی بنا پر، خوف اور ترس کے عالم میں آجائے جیسا کہ ہر اس شخص کو احساس ہو گا جس نے اوڈیس کا قصہ سنا ہے ۔ اسٹیج کے تماشے سے یہ اثر پیدا کرنا کم درجے کا فن ہے اور اس اثر کو پیدا کرنے کے لیے پروڈیوسر کی ضرورت پڑتی ہے ۔ وہ لوگ جو تماشے کے ذریعے خوف کا اثر نہیں بلکہ غیر معمولی چیز دکھانا چاہتے ہیں ان کو ٹریجیڈی سے کوئی سروکار نہیں ہوتا، کیونکہ ٹریجیڈی سے ہر قسم کی دلچسپی کا مطالبہ نہیں کیا جا سکتا بلکہ اسی قسم کی دلچسپی جو اس کے لیے موزوں و مناسب ہے ۔ اور کیونکہ ڈرامہ نگار شاعر اپنی نقل یا نمائندگی کے ذریعہ ایسی المیہ دلچسپی پیدا کرتا ہے جو خوف اور ترس سے تعلق رکھتی ہے، اس لیے یہ بات واضح ہے کہ یہ اثر پلاٹ کے واقعات ہی سے وابستہ ہے ۔

اب ہمیں یہ دیکھنا چاہیئے کہ کس قسم کے واقعات خوف انگیز اور "ترسناک" کہے جا سکتے ہیں ۔ وہ واقعات جو اس زُمرہ میں آئیں گے یقیناً ایسے لوگوں سے متعلق ہوں گے جو یا تو ایک دوسرے دوست ہوں یا دشمن ہوں یا کچھ نہ ہوں ۔ اب اگر ایک شخص اپنے دشمن کو نقصان پہنچاتا ہے تو اس کے ارادے یا عمل میں کوئی چیز ترسناک نہیں ہو گی، سوائے اس کے کہ اس عمل سے پریشانی پیدا ہو گی اور نہ یہ ترسناکی اس وقت پیدا ہو گی اگر وہ ایک دوسرے سے بے تعلق ہیں ۔ لیکن جب یہ پریشانی یا تکلیف ان لوگوں سے پیدا ہو جو دوست، احباب یا عزیز ہیں

مثلاً بھائی بھائی کو مار ڈالے۔ بیٹا باپ کو، ماں بیٹے کو، بیٹا ماں کو یا اسی قسم کی کوئی اور حرکت یا کوئی اور عمل، تب وہ حالت پیدا ہوگی جس سے ہمارا مقصد پورا ہوتا ہے۔ اس لیے یہی کافی نہیں ہے کہ پرانے قصّوں کو ادلا بدلا جائے۔ مثال کے طور پر کلیٹی مینسٹرا کا اور بیسٹس کے ہاتھوں اور اریفائل کا السمیئون کے ہاتھوں مارا جانا۔ برخلاف اس کے شاعر کو اپنے تخیل کو استعمال کرنا چاہیئے اور روایتی مواد کو بھی پُراثر طریقے پر استعمال کرنا چاہیئے۔

مجھے اس بات کی وضاحت کرنی چاہیئے کہ "پُراثر" سے میرا مطلب کیا ہے؟ ایک فعل ایسے کرداروں سے سرزد ہو، جو شعوری طور پر اور حالات سے پورے طور پر واقف ہو کر عمل کر رہے ہیں۔ یہ طریقہ قدیم ڈرامہ نگار شعراء کا تھا مثلاً یوری پیڈس میڈیا سے اس کے اپنے بچے مروا ڈالتا ہے۔ یا پھر کردار کوئی عمل کرے اور اس کے نتائج کی دہشت اور خوفناکی کو بعد میں سمجھے جب کہ اسے صحیح بات معلوم ہو۔ سوفوکلیز نے اوڈیپس میں یہی کیا ہے۔ یہاں متعلقہ واقعات ڈرامے کے دائرہ۔ عمل سے باہر واقع ہوتے ہیں لیکن یہ واقعات ٹریجیڈی کا حصّہ بھی ہو سکتے ہیں جیسے اسٹیماڈاس کے ڈرامے میں السمیئون کے واقعات یا ٹیلی گونس کے ڈرامے "دی وُنڈیڈ اوڈیسس" میں۔ ایک تیسرا طریقہ یہ ہے کہ کوئی شخص رشتوں سے ناواقف ہوتے ہوئے کوئی دہشت ناک فعل کرنے والا ہو لیکن یہ عمل کرنے سے پہلے اسے حقیقت معلوم ہو جائے۔ یہی تمام امکانات ہیں کیونکہ فعل یا تو کیا جائے یا نہ کیا جائے اور یہ فعل کسی ایسے آدمی سے سرزد ہو جو یا تو حقیقت سے واقف ہو یا پھر ناواقف ہو۔

ان تمام امکانات میں سب سے کم قابل قبول وہ ہے کہ جب کوئی شخص، جو حالات سے واقف ہو، کوئی عمل کرنا چاہے مگر نہ کر سکے، کیونکہ ایسا عمل ہمیں انتہائی ناگوار گزرتا ہے اور کیونکہ اس میں مصائب و ابتلا کا عنصر شامل نہیں ہوتا اس لیے یہ المناک نہیں ہوتا۔ چونکہ کسی کو اس قسم کے طرز عمل کی اجازت نہیں دی جاتی یا شاذ و نادر ہی دی جاتی ہے، جیسا کہ ڈرامہ "اینٹی گون" میں ہائمون کرئیون کو مارنے میں ناکام رہتا ہے۔ اثر کے لحاظ سے دوسرا درجہ وہ ہے جب کہ فعل واقعی سرزد ہو جائے اور اسی موقع پر یہ بہتر ہے کہ کردار سے ناواقفیت کی بنا پر یہ

فعل سرزد ہو اور وہ بعد میں اصل حقیقت سے آگاہ ہو کیونکہ اس عمل میں ہمارے جذبات کو متنفر کرنے والی کوئی بات نہیں ہوتی اور انکشاف ایک "حیرت" بن کر سامنے آتا ہے۔ بہر کیف بہترین طریقہ آخری طریقہ ہے، مثال کے طور پر جب "کرسفونٹس" میں میروپ اپنے بیٹے ہی کو مار ڈالنا چاہتی ہے مگر عین وقت پر اسے پہچان لیتی ہے اور پھر نہیں مارتی یا جب یہی صورتِ حال "ایفی جینیا ان ٹورس" (Iphigenia in tauris) میں بھائی اور بہن کے درمیان پیش آتی ہے یا جب "ہیلی" میں بیٹا اپنی ماں کو، عین اس وقت پہچان لیتا ہے جب وہ اسے دھوکا دینے والا ہوتا ہے۔

یہی وجہ ہے، جیسا کہ میں نے پہلے کہا، ہماری ٹریجیڈیاں چند خاندانوں سے مخصوص ہیں کیونکہ ڈرامائی مواد کی تلاش میں، کسی علم کی وجہ سے نہیں بلکہ محض اتفاقی طور سے، شاعروں پر یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اپنے پلاٹوں میں المیہ اثر کیسے قائم کریں؟ اور اسی لیے وہ ان خاندانوں کے حالات حاصل کرنے پر مجبور ہیں جو اسی قسم کے مصائب وابتلا سے گزرے۔

اب میں نے ٹریجیڈی میں واقعات کی ترتیب اور پلاٹ کی نوعیت کے بارے میں بہت کچھ کہہ دیا ہے۔

پندرھواں باب

ٹریجیڈی کے کردار

کردار نگاری میں چار چیزوں پر نظر رکھنی چاہیئے۔ اولاً کردار کو نیک ہونا چاہیئے۔ جیسا کہ میں نے کہا ہے کردار اپنی تقریر یا عمل میں اپنے ترجیحی رجحان کے اعتبار سے ابھرتے ہیں۔ اگر یہ رجحان اچھا ہے تو کردار اچھے ہوتے ہیں۔ نیکی ہر قسم کے لوگوں میں ہو سکتی ہے، مثال کے طور پر ایک عورت یا غلام بھی نیک ہو سکتے ہیں حالانکہ عورت ایک کمتر درجے کی چیز ہے اور غلام عام طور پر کوئی حیثیت نہیں رکھتے۔

دوسرے یہ کہ کردار کی عکاسی موزوں اور موقع و محل کے مطابق ہونی چاہیئے۔ مثال کے طور پر ایک کردار میں مردانہ خصوصیات ہو سکتی ہیں لیکن یہ مناسب نہیں ہے کہ ایک زنانہ کردار میں مردانگی یا ہوشیاری دکھائی جائے۔

تیسرے یہ کہ کرداروں کو زندگی کے مطابق ہونا چاہیئے۔ زندگی کے مطابق بنانا اور نیک یا موزوں بنانا، ان معنی میں، جن میں، میں نے یہ لفظ استعمال کیا ہے، ایک ہی بات نہیں ہے۔

چوتھے یہ کہ ان کو مربوط و ہم آہنگ ہونا چاہیئے۔ اگر کوئی شخص ایسا ہے جو بے ربط ہے اور یہ خصوصیت اس کے کردار کا بنیادی وصف ہے تو بھی اسے ربط کے ساتھ بے ربط دکھایا جائے۔

بلا ضرورت برائی کی مثال "اوریس ٹس" میں مینیلاس ہے۔ ناموزوں اور غیر مناسب

کردار کی مثال "اسکائلا" میں اوڈی سس کا نوحہ اور میلانپ کی تقریر ہے۔ ایک بے ربط کردار "ایفی جینیا ایٹ اولس" (Iphigenia at Aulis) میں ملتا ہے، کیونکہ التجا کرتی ہوئی ایفی جینیا، بعد میں جو کچھ ہو جاتی ہے، اس سے مختلف ہے۔

جیسا کہ واقعات کی ترتیب میں ویسے ہی کردار نگاری میں یہ خیال رکھنا چاہیئے کہ بات ضروری اور قرین قیاس ہو۔ دوسرے الفاظ میں یہ ضروری اور قرین قیاس ہے کہ فلاں فلاں شخص فلاں فلاں بات کہے یا کرے اور اسی طرح یہ بھی کہ ایک خاص واقعہ کسی واقعہ کے بعد آئے۔

پھر یہ بھی ظاہر ہے کہ پلاٹ کا انکشاف خود پلاٹ کے حالات و واقعات سے ہو اور یہ انکشاف میکانیکی طریقہ پر نہ ہو جیسا کہ "میڈیا" میں ہوا ہے اور "ایلیڈ" میں جہاز پر سوار ہونے والے قصے میں ملتا ہے۔ "مشین کا دیوتا" صرف ایسے امور کے لیے استعمال کیا جائے جو ڈرامے کے دائرۂ عمل سے باہر ہیں یا تو ایسی چیزوں کے لیے جو اس سے پہلے ہو چکی ہیں اور جنھیں انسانی کرداروں کے ذریعے پیش کرنا ممکن نہیں ہے یا ایسی چیزوں کے لیے جو آئندہ آنے والی ہیں اور جنھیں پیش گوئی کے ذریعہ ظاہر کیا جا سکتا ہے، کیونکہ ہم دیوتاؤں میں چیزوں کو پہلے سے دیکھ لینے کی قوت کو تسلیم کرتے ہیں۔ بہر حال جو کچھ دکھایا جائے اس کے بارے میں کوئی چیز مبہم نہ رہے اور اگر کوئی چیز ایسی ہے تو اسے ٹریجیڈی سے الگ رکھا جائے جیسا کہ سوفوکلیز نے "اوڈی پس" میں کیا ہے۔

کیونکہ ٹریجیڈی ایسے لوگوں کی "نقل" ہے جو اوسط درجے کے لوگوں سے بلند تر ہوتے ہیں لہذا ہمیں شبیہ بنانے والے اچھے مصوروں کی پیروی کرنی چاہیئے۔ یہ لوگ جب اپنے ماڈلوں کی امتیازی صفات دکھاتے ہیں تو وہ انھیں اس سے کہیں زیادہ بہتر طور پر پیش کرتے ہیں جیسی کہ وہ اصل میں ہیں۔ اسی طرح شاعر کو ایسے لوگوں کی تصویر کشی میں، جو بد دماغ ہیں یا بلغمی مزاج رکھتے ہیں اور جن میں کردار کے اور دوسرے نقائص بھی ہیں، یہ سب صفات واضح کر دینی چاہیئں اور اسی کے ساتھ ساتھ انھیں نفیس لوگوں کی طرح پیش بھی کرنا چاہیئے جیسا کہ

اگاتھون اور ہومر نے اکیلیز کو دکھایا ہے۔

ان امور کا خاص طور پر خیال رکھنا چاہیئے اور ان امور کا بھی جو نظر کو متاثر کرتے ہیں اور جن کا تعلق لازمی طور پر شاعر کے فن سے ہے، کیونکہ اس معاملے میں بھی غلطی ممکن ہے۔ بہر حال میری تصانیف میں ان امور کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے۔

سولھواں باب
انکشاف کی مختلف قسمیں

میں پہلے بتا چکا ہوں کہ انکشاف سے میرا مطلب کیا ہے؟ انکشاف کی مختلف قسموں میں پہلی قسم سب سے کم فنکارانہ ہے اور زیادہ تر تخلیقی قوت کے فقدان کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ اس میں نشانیوں اور اشاروں سے انکشاف کیا جاتا ہے۔ یہ قدرتی نشان ہو سکتے ہیں جیسے "بھالے کی نوک جسے زمین کے بچے اٹھائے ہوئے ہیں" یا "ستارے جنھیں کارسی نس اپنے ڈرامے "تھیئسٹس" میں استعمال کرتا ہے یا پھر یہ نشان بنائے گئے ہوں خواہ وہ جسم پر نشان ہوں جیسے زخموں کے نشان یا بیرونی چیزیں جیسے گلے کا طوق یا جیسے ڈرامہ "ٹائرو" میں گہوارے کے ذریعے انکشاف کیا گیا ہے۔ بہر حال ان نشانیوں کو استعمال کرنے کے کچھ طریقے دوسرے طریقوں سے یقیناً بہتر ہیں۔ مثال کے طور پر "اوڈی سس" کا انکشاف اس کے "نشان" کے ذریعے جس کو اس کی "دائی" ایک طرح سے اور سؤر چرانے والا دوسری طرح سے پہچانتا ہے۔ یہ انکشافات جب صرف یقین دلانے کے لیے کیے جاتے ہیں تو کم اثر رکھتے ہیں جیسے کہ اس قسم کے تمام انکشافات ہی کم اثر ہوتے ہیں۔ وہ انکشاف بہتر ہیں جو اتفاقی ہوں جیسے "اوڈیسی" میں کپڑے دھونے والے قصے میں ہوتا ہے۔

دوسری قسم کے انکشافات وہ ہیں جنھیں خود شاعر گھڑتا ہے اور جو اسی وجہ سے غیر فنکارانہ ہوتے ہیں۔ اس کی مثال "ایفی جینیا ان ٹورس" میں ملتی ہے جب اور یسٹس خود کو ظاہر کرتا ہے کہ وہ کون ہے؟ جبکہ ایفی جینیا کی شناخت خط کے ذریعہ ہوتی ہے اور اور یسٹس کے منھ سے خود وہ بات کہلوائی جاتی ہے جو شاعر چاہتا ہے بجائے اس کے وہ بات خود پلاٹ سے سامنے آئے۔ یہ بھی اسی قسم کی غلطی ہے جس کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے۔ ایک اور مثال سوفوکلیز کے

ڈرامے "ٹیریس" میں "کر گھے کی آواز" ہے۔

تیسری قسم کا انکشاف حافظے کے ذریعے ہوتا ہے جب کہ کوئی چیز دیکھ کر اصل واقعہ یا بات یاد آجاتی ہے۔ اس طرح ڈی سائی گینز کے ڈرامے "دی سائیرپانس" میں ٹیوسر تصویر دیکھ کر زاروقطار رونے لگتا ہے اور "دی ٹیبل اوف السی نوس" میں اوڈی سس بھی رونے لگتا ہے، جب کہ بربط بجانے والے کا گیت ماضی کی یادوں کو اس کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے اور اس طرح دونوں پہچان لیے جاتے ہیں۔

چوتھی قسم عقل و دلیل کا نتیجہ ہوتی ہے جیسا کہ "جیوفوری" میں پائی جاتی ہے: "مجھ جیسا کوئی آیا ہے۔ سوائے اور یسٹس کے مجھ جیسا کوئی نہیں ہے۔ اس لیے یہ اور یسٹس ہی ہے جو آیا ہے۔" ایک اور مثال وہ ہے جو فلسفی پولی ڈس ایفی جینیا سے کہلواتا ہے کیونکہ یہ ممکن ہے کہ اور یسٹس یہ سمجھے چونکہ اس کی بہن بھینٹ چڑھادی گئی ہے اس لیے اس کی قسمت میں بھی بھینٹ چڑھنا لکھا ہے۔ پھر تھیوڈیکٹس کے ڈرامے "ٹیڈیس" کا وہ قصہ ہے جب باپ بیٹے کے پاس آتا ہے اور سمجھتا ہے کہ اسے خود مرجانا ہے۔ یا ڈرامہ "فی نیائی ڈا" میں جہاں، ایک خاص مقام کو دیکھ کر، عورتیں یہ نتیجہ نکالتی ہیں کہ ان کی قسمت میں مرنا لکھا ہے کیونکہ اسی مقام پر وہ پیدائش کے وقت ظاہر ہوئی تھیں۔

ایک جھوٹا اور فرضی قسم کا انکشاف بھی ہے جو مختلف لوگوں کی غلط بحث سے پیدا ہوتا ہے جیسے "اوڈی سس دی فالس میسنجر" میں، اس نے کہا کہ وہ کمان کو پہچانتا ہے جسے اس نے دیکھا تک نہیں تھا۔ مگر یہ غلط استدلال ہے کہ اس کے باوجود وہ کمان کو پہچان لے گا۔

تمام قسم کے انکشاف میں سب سے بہتر انکشاف وہ ہے جو واقعات سے ظہور میں آئے اور یہ انکشاف قرین قیاس واقعات کا نتیجہ ہو جیسا کہ سوفوکلیز کے "اوڈی پس" میں یا پھر "ایفی جینیا" میں ہوتا ہے کیونکہ یہ بات قرینِ قیاس ہے کہ اس میں خط لکھنے کی خواہش موجود ہے۔ اس نوع کے "انکشافیہ" سین میں ایسی مصنوعی نشانیوں جیسے طوق وغیرہ کی ضرورت نہیں

ہوتی ۔اس کے بعد وہ انکشاف آتے ہیں جو عقل و دلیل پر مبنی ہوتے ہیں۔

سترھواں باب
ٹریجیڈی لکھنے والے شاعر کے لیے کچھ اصول

پلاٹ کو بنانے اور اس قسم کی تقریریں لکھنے میں جو اس کے مناسب حال ہوں، شاعر کو جہاں تک ممکن ہو، سین کو نظر کے سامنے رکھنا چاہیے۔ اس طرح ہر چیز کو آئینہ کی طرح دیکھ کر جیسے کہ وہ خود ان تمام واقعات کا عینی شاہد ہے، اسے معلوم ہو گا کہ کیا بات موزوں و مناسب ہے اور اس طرح وہ بے ربطیوں سے اپنا دامن بچا سکے گا۔ اس کے ثبوت میں وہ تنقیص پیش کی جا سکتی ہے جو "کارسی نس" پر کی گئی ہے جس نے امفیارس کو مندر سے باہر آنے پر مجبور کیا۔ یہ بات ہرگز قابل توجہ نہ ہوتی اگر اسے قصّہ میں دکھایا نہ گیا ہوتا، لیکن ناظرین اس پر بگڑ گئے اور ڈرامہ اسٹیج پر کامیاب نہ ہوا۔

جہاں تک ممکن ہو ڈرامائی شاعر جب تقریر لکھے تو لکھتے وقت خود مناسب اشارے بھی ساتھ ساتھ کرتا جائے کیونکہ دو برابر کی صلاحیت رکھنے والے مصنفین میں وہ مصنف زیادہ پُراثر ہو گا جو خود جذبات کو محسوس بھی کر سکے۔ پریشانی اور غصّہ کی کیفیت کو وہی مصنف زیادہ اچھے طریقے پر پیش کر سکے گا جو خود اس عالم میں ہو۔ اسی لیے شاعری یا تو زبردست فطری صلاحیت رکھنے والے آدمی کا کام ہے یا ایسے شخص کا جو پورے طور سے صحیح الدماغ نہ ہو۔ اول الذکر بہت زیادہ حسّاس ہوتا ہے اور آخر الذکر عالمِ جذب میں ہوتا ہے۔

قصّوں کے سلسلے میں، چاہے وہ بنے بنائے ہوں یا اس نے خود بنائے ہوں، شاعر کو پہلے ان کا خاکہ بنا لینا چاہیے اور پھر ان میں مناسب قصّوں اور واقعات کا اضافہ کرنا چاہیے۔ خاکہ بنانے سے میرا جو مطلب ہے اسے "ایفی جینیا" کی مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ ایک جوان

لڑکی بھینٹ چڑھائی جانے والی تھی اور وہ پُراسرار طریقے سے غائب ہو گئی ۔ وہ ایک اور ملک میں پہنچ گئی جہاں کی رسم یہ تھی کہ اجنبیوں کو دیوی کی بھینٹ چڑھایا جائے اور وہ لڑکی اس رسم کی پجارن بن گئی ۔ کچھ عرصے بعد یہ ہوا کہ پجارن کا بھائی وہاں آنکلا (یہ بات کہ ہاتفِ غیبی نے اسے وہاں جانے کا اشارہ کیا تھا اور اس کے سفر کا مقصد کیا تھا پلاٹ کے دائرے سے باہر ہے) ۔ وہاں پہنچنے پر اسے پکڑ لیا گیا اور اسے بھینٹ چڑھایا جانے والا ہی تھا کہ وہ بتاتا ہے وہ کون ہے یا تو اسی طرح جیسے یوری پیڈس اپنے ڈرامے میں دکھاتا ہے یا جیسے پولی آئی ڈس پیش کرتا ہے یعنی یہ کہتے ہوئے کہ نہ صرف وہ بلکہ اس کی بہن بھی بھینٹ چڑھنے کے لیے پیدا ہوئے تھے اور اس طرح وہ بچ جاتا ہے ۔

جب شاعر اس منزل پر پہنچے تو اسے اپنے کرداروں کو نام دے دینے چاہییں اور قصوں اور واقعات کا اضافہ کر دینا چاہیے ، اس بات کا اطمینان کرتے ہوئے کہ وہ موقع و محل کے مطابق موزوں و مناسب ہیں جیسے اوریس ٹس پر پاگل پن کا دورہ ، جس کی وجہ سے وہ پکڑا گیا اور تزکیہ کے ذریعے اس کا بچ نکلنا ۔

ڈراموں میں واقعات یقیناً مختصر ہوتے ہیں ۔ ایپک شاعری میں یہ تفصیل کے ساتھ آتے ہیں ۔ مثال کے طور پر "اوڈیسی" کا قصہ طویل نہیں ہے ۔ ایک شخص بہت زمانے تک اپنے گھر سے دور رہتا ہے ۔ پوسی آئی ڈن اس سے حسد کرتا ہے اور وہ اکیلا ہے ۔ اس کے گھر کی یہ حالت ہے کہ اس کی دولت اس کی بیوی کے چاہنے والے بُری طرح لٹا رہے ہیں اور اس کے لڑکے کو قتل کرنے کی سازش ہو رہی ہے ۔ بہت سے طوفانوں سے گزر کر وہ گھر واپس آتا ہے اور خود کو ظاہر کرتا ہے ۔ وہ اپنے دشمنوں کو نیچا دکھاتا ہے اور انھیں تباہ و برباد کر دیتا ہے لیکن اپنی جان بچا لیتا ہے ۔ "اوڈیسی" کا قصہ بس اتنا ہے ۔ باقی نظم واقعات سے بنی ہے ۔

اٹھارواں باب
ٹریجیڈی لکھنے والے شاعر کے لیے کچھ اور اصول

ہر ٹریجیڈی کی اپنی پیچیدگی اور اپنا انجام ہوتا ہے۔پیچیدگی ان واقعات سے پیدا ہوتی ہے جو پلاٹ سے باہر ہوتے ہیں اور اکثر ان سے بھی، جو پلاٹ کے اندر ہوتے ہیں اور باقی ان پیچیدگیوں کا حل ہے (جسے انجام کہا جاتا ہے)۔پیچیدگی سے میرا مطلب قصہ کا وہ حصہ ہے جو آغاز سے اس مقام تک آئے جہاں سے قسمت اچھی یا بری ہو جاتی ہے۔انجام (جو پیچیدگیوں کا حل ہے) سے میرا مطلب وہ حصہ ہے جو قسمت کی اس تبدیلی سے لے کر آخر تک ہوتا ہے۔مثال کے طور پر تھیوڈیکٹس کے ڈرامے "لائن سی یس" میں پیچیدگی وہ ہے جو اصل ڈرامے کے واقعات سے پہلے ہی ہو جاتی ہے یعنی لڑکے کا پکڑا جانا اور پھر والدین کا "انجام" قتل کے جرم سے آخر تک کا حصہ ہے۔

مناسب یہ ہے کہ ٹریجیڈیوں کی درجہ بندی ایک دوسرے سے مناسب یا مختلف پلاٹوں کے حساب سے کی جانی چاہیے یعنی ان کی پیچیدگی اور انجام میں مناسبت اور اختلاف سے بہت سے شاعر پلاٹ کو پیچیدہ بنانے میں کامیاب ہوتے ہیں لیکن ان کو سلجھانے میں بھونڈے پن کا ثبوت دیتے ہیں۔دونوں پر برابر کی قدرت ضروری ہے۔

ٹریجیڈی کی چار قسمیں ہیں جو ان حصوں کے مطابق ہوتی ہیں، جن کا میں نے ذکر کیا۔ایک ٹریجیڈی پیچیدہ ہوتی ہے جو تنسیخ اور انکشاف پر مبنی ہوتی ہے۔دوسری تکلیف، دکھ اور مصائب کی ٹریجیڈی ہے جیسی اجاکس اور ایکسیون کے بارے میں لکھے ہوئے ڈراموں میں ملتی ہے۔تیسری کردار کی ٹریجیڈی ہے جو ہمیں "فتھیو ٹائڈس" اور "پیلئیس" میں نظر آتی ہے اور

چوتھی قابل تماشا ٹریجیڈی ہے جیسی "فورسائڈس" اور "پرومیتھیس" میں اور ان ڈراموں میں جن کا سین جہنم ہے۔شاعر کو چاہیئے کہ وہ ان تمام عناصر کو شامل کرے یا پھر بصورتِ دیگر اہم ترین عناصر میں سے، جس قدر ممکن ہوں، شامل کر لینے چاہیئیں۔ کیونکہ آج کل شاعروں کی غلطیاں نکالنا ایک فیشن ہو گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعر اب تک ٹریجیڈی کے کسی ایک مخصوص عنصر ہی میں کامیاب ہوئے ہیں۔نقاد یہ چاہتے ہیں کہ ہر ایک اپنے اپنے فن میں سب پر فوقیت حاصل کر لے۔

جو کچھ کہا گیا ہے اس کو ذہن میں رکھتے ہوئے ڈرامائی شاعر کو چاہیئے کہ اپنی ٹریجیڈی کو ایپک کی شکل نہ دے۔اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ بہت سے قصے کہانیاں نہ لائے یعنی "ایلیڈ" کی طرح اپنے پلاٹ میں تمام واقعات نہ لے آئے۔اپنی لمبان کی وجہ سے "ایلیڈ" میں اس کے مختلف حصوں کا ارتقا ممکن تھا مگر ڈراموں میں ایسا کرنا مایوس کن ہوگا، جیسا کہ تجربہ سے ثابت ہو گیا ہے۔ کیونکہ وہ شعرا جنہوں نے ٹرائے کی ساری بربادی کو ڈرامے میں پیش کیا ہے اور یوری پیڈس کی طرح صرف حصے پیش نہیں کیے ہیں یا نیوبی کا پورا قصہ لیا ہے اور ایکیلیز کی طرح صرف حصے نہیں لیے ہیں، وہ ڈرامائی مقابلے میں بالکل ناکام رہے ہیں اور فی الحقیقت اگاتھون کا ایک ڈرامہ اسی وجہ سے ناکام رہا۔تاہم تنسیخ اور سادہ پلاٹ کی تعمیر میں یہ شعرا، اپنا مخصوص اثر، یعنی وہ اثر جو المیہ ہو اور انسانیت کو متاثر کرے، قائم کرنے میں کامیاب ہیں۔یہ اس وقت ہوتا ہے جب چالباز آدمی، جو بدمعاش بھی ہو، ناکام ہوتا دکھایا جاتا ہے جیسے سسی فس تھا یا پھر جب بہادر آدمی، جو ظالم ہو، ناکام ہوتا ہے اور یہی قدرتی نتیجہ ہے جیسا کہ اگاتھون نے بتایا ہے کیونکہ یہ بالکل ممکن ہے کہ بہت سی باتیں امکان کے بالکل خلاف ہوں۔

کورَس کو بھی ایکٹر بنا کر ہی پیش کرنا چاہیے۔اور وہ بھی کل کا ایک جزو ہو اور عمل میں شریک ہو جیسا کہ سوفوکلیز نے کیا اور یوری پیڈیس نے نہیں کیا۔دوسرے ڈرامہ نگاروں کے لیے کورَس کے گیت بمقابلہ ٹریجیڈی کے پلاٹ سے غیر متعلق ہو سکتے ہیں۔یہ کورَس محض ڈرامے کے درمیان وقفہ میں ہو سکتے ہیں جیسا کہ اگاتھون نے سب سے پہلے انھیں متعارف کیا

مگر اس طرح داخل کیے ہوئے گیتوں سے اور ایک تقریراً ایک پورے واقعہ کو ایک ڈرامے سے دوسرے ڈرامے میں منتقل کرنے سے کیا فرق پڑتا ہے؟

انیسواں باب

خیال اور زبان و بیان

اب جب کہ ٹریجیڈی کے دوسرے حصوں کا ذکر ہو چکا خیال اور زبان و بیان کے سلسلے میں کچھ کہنا چاہیئے ۔جہاں تک خیال کا تعلق ہے "فن خطابت" پر میرے رسالے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے کیونکہ اس کا تعلق زیادہ صحیح طور پر اسی مطالعہ سے ہے ۔خیال میں وہ سب اثرات شامل ہیں جو زبان سے پیدا ہوتے ہیں ۔ان میں دلائل اور ان کا رد، ترس، خوف، غصہ اور اسی قسم کے جذبات کو بیدار کرنا اور مبالغہ اور تحقیر شامل ہیں ۔یہ بھی واضح ہے کہ ڈرامے کے عمل میں بھی جہاں کہیں ترس، دہشت، عظمت اور امکان کے تاثرات پیدا کیے جائیں وہی اصول برتے جائیں صرف اس فرق کے ساتھ کہ یہاں یہ تاثرات زبانی توضیح کے بغیر پیدا کیے جائیں، جبکہ دوسرے تاثرات اس زبان کے ذریعے پیدا کیے جاتے ہیں جو بولنے والے کے ہونٹوں سے نکلتی ہے اور جن کا دارومدار زبان کے استعمال پر ہوتا ہے ۔آخر بولنے والے کی کیا ضرورت رہے گی اگر مطلوبہ تاثر بغیر زبان کے استعمال کے دوسروں تک پہنچایا جاسکے ۔

جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے اس کے مطالعہ کی ایک شاخ اظہار کی مختلف ہیئتیں ہیں جن کو سمجھنا فن تقریر سے تعلق رکھتا ہے اور اس فن کے عامل کے لیے ضروری ہے ۔ میرا اشارہ ایسی چیزوں کی طرف ہے جیسے حکم، دُعا، بیان، دھمکی، سوال اور جواب وغیرہ ۔شاعر کے فن پر سنجیدہ تنقید ان چیزوں سے اس کی واقفیت یا عدم واقفیت کے مطابق نہیں کی جا سکتی ۔ کیونکہ یہ غلط ہے کہ کوئی ان الفاظ کے بارے میں کیا کہے گا جن کی پروٹو گورس اس بنا پر مذمت کرتا ہے کہ شاعر جب یہ کہتا ہے کہ " غصہ کے گیت گاؤ اے دیوی " تو وہ التجا کرنے کے بجائے

دراصل حکم دیتا ہے۔ کیونکہ پروٹوگورس کا خیال ہے کہ کسی کو کسی کام کرنے یا نہ کرنے کے لیے کہنا دراصل حکم کا درجہ رکھتا ہے۔ بہرحال اس موضوع کو ہمیں یہیں چھوڑ دینا چاہیئے کیونکہ یہ بات کسی دوسرے فن کے لیے صحیح ہو تو ہو لیکن شاعری کے لیے صحیح نہیں ہے۔[1]

---

[1] ۲۰ویں اور ۲۱ویں باب کا ترجمہ اس لیے نہیں کیا گیا کہ ان دو مختصر ابواب میں ارسطو نے خالص فنی بحثیں کی ہیں جن کا تعلق یونانی فنِ لغت اور گرامر سے ہے۔

بائیسواں باب

زبان و بیان اور طرزِ ادا

زبان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ پامال و عامیانہ ہوئے بغیر قابلِ فہم ہو۔ سب سے زیادہ قابلِ فہم زبان و بیان وہ ہے جس میں روزمرہ کے الفاظ استعمال کیے گئے ہوں مگر یہ پامال و عامیانہ ہو جاتی ہے جیسا کہ کلیفون اور ستھینی لس کی شاعری میں ملتی ہے۔ برخلاف اس کے وہ زبان جو غیر مانوس الفاظ و تراکیب استعمال کرتی ہے شان و دبدبہ کی حامل ہو کر عام سطح سے بلند ہو جاتی ہے۔ غیر مانوس الفاظ و تراکیب سے میرا مطلب غیر ملکی الفاظ، استعاروں، تعقید اور اسی قسم کی چیزوں سے ہے، جو عام نہیں ہیں۔ لیکن اس قسم کی چیزوں کا استعمال یا تو ظلم ہو گا یا زبان کو معمّہ بنا دے گا۔ معمہ اس وقت جب ساری زبان استعاروں سے لدی پھندی ہو اور ظلم اس وقت جب اس میں کثرت سے غیر ملکی الفاظ درآمد کیے گئے ہوں۔ معمہ کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ حقائق کو زبان کی ناممکن صورتوں کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ یہ عام الفاظ کے ذریعے سے نہیں کیا جا سکتا لیکن استعاروں کے استعمال سے ہو سکتا ہے۔ اسی طرح غیر مانوس الفاظ کی درآمد ظلم و تشدد کے مترادف ہے۔ کرنا یہ چاہیئے کہ ان مختلف عناصر کا امتزاج پیدا کیا جائے کیونکہ ایک عنصر زبان کو پست اور عامیانہ ہونے سے بچائے گا یعنی غیر مانوس الفاظ، استعارے صنائع بدائع وغیرہ، جبکہ روزمرہ کے الفاظ ضروری صفائی پیدا کریں گے۔

زبان و بیان کی صفائی اور شان و وقار پیدا کرنے کا سب سے مؤثر طریقہ یہ ہے کہ تشریحی الفاظ، ایجاز و اختصار والے الفاظ اور الفاظ کی بدلی ہوئی شکلیں استعمال کی جائیں۔ الفاظ کے عامیانہ استعمال سے یوں ہٹ کر زبان عامیانہ نہ رہے گی جبکہ ساتھ ساتھ لفظوں کا عام استعمال صفائی پیدا کرے گا۔ اس قسم کی زبان پر اعتراض اور شاعروں کا مذاق اڑانا، جو اس قسم

کی زبان استعمال کرتے ہیں، کوئی اچھی تنقید نہیں ہے۔

یہ بہت مناسب بات ہے کہ ہر صنعت کا مناسب استعمال کیا جائے مگر سب سے اہم بات استعارے کا استعمال ہے۔یہی وہ چیز ہے جو کسی سے سیکھی نہیں جا سکتی اور اسی سے فطری صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے کیونکہ استعارے کے استعمال کی قابلیت مماثلتوں کے ادراک سے تعلق رکھتی ہے۔

اب مجھے ٹریجیڈی اور عمل کے ذریعہ نقل کے فن کے بارے میں کچھ اور کہنے کی ضرورت نہیں ہے۔

تئیسواں باب

ایپک شاعری

جہاں تک افسانوی نظم میں "نقل" کے فن کا تعلق ہے اس کے پلاٹ ڈرامائی طریقے پر تعمیر کیے جانے چاہئیں جیسے ٹریجیڈی کے ہوتے ہیں۔ وہ صرف ایک "عمل" پر مبنی ہونے چاہئیں، جو متحد اور مکمل ہو اور جس میں آغاز، وسط اور انجام بھی ہو، تاکہ ایک مکمل زندہ چیز کی طرح نظم اپنا مخصوص اثر پیدا کر سکے۔ ایپک نظموں کی تعمیر عام تاریخوں کی طرح بھی نہیں ہونی چاہیے جن میں صرف ایک عمل کا انکشاف نہیں ہوتا بلکہ ایک دور کو پیش کیا جاتا ہے اور اس دور میں بھی جو کچھ ایک یا ایک سے زیادہ اشخاص پر گزرا، خواہ وہ واقعات ایک دوسرے سے کتنے ہی غیر متعلق کیوں نہ ہوں جیسے سالاسس کی بحری جنگ اور سسلی میں کارتھیجنن کی جنگ ایک ہی وقت میں ہوئیں لیکن دونوں کا مقصد ایک نہیں تھا۔ اسی طرح وقت کے تسلسل میں واقعات یکے بعد دیگرے آئیں مگر ان کے نتائج ایک نہ ہوں۔ مگر ہمارے بہت سے شاعر تاریخ نویس کا طریقۂ کار استعمال کرتے ہیں۔

اس معاملے میں بھی ہومر ہی، جیسا کہ میں نے اس سے پہلے کہا ہے، وہ شاعر ہے جو تمام شاعروں سے زیادہ الہامی اثر رکھتا ہے۔ حالانکہ جنگِ ٹروجن میں آغاز اور انجام دونوں ہیں لیکن اس نے پوری جنگ کو نظم میں شامل نہیں کیا کیونکہ یہ متحد اور مکمل اثر کے تعلق سے بہت بڑا موضوع ہوتا اور اگر وہ اس کی لمبائی کم کر دیتا تو اس کے واقعات کا تنوع اسے بہت پیچیدہ بنا دیتا اس لیے اس نے قصہ کا ایک حصہ منتخب کیا اور دوسرے حصے سے بہت سے واقعات اس میں شامل کر دیے مثلاً جہازوں کی فہرست کا واقعہ اور دوسرے قصے جن سے وہ نظم میں تنوع پیدا کرتا ہے۔ دوسرے ایپک شاعر ایک ہی آدمی یا ایک ہی دور یا ایک ہی عمل کے بارے میں لکھتے

ہیں جس کی تعمیر وہ مختلف واقعات کی مدد سے کرتے ہیں ۔اس قسم کے شاعروں میں "سرپا" اور "دی لٹل ایلیڈ" کے مصنفوں کے نام لیے جا سکتے ہیں جبکہ "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" سے صرف ایک ہی ٹریجیڈی بنائی جا سکتی تھی، "سرپا" سے کئی ٹریجیڈیاں بنائی جا سکتی ہیں اور "دی لٹل ایلیڈ" سے آٹھ سے بھی زیادہ: ایوارڈ اوف دی آرمس، فیلوس ٹیٹس، نئوپ ٹولیمس، یوری فیلس، او ڈی سیئس دی بیگر، لاکونیئین دی مین، سیک اوف ٹرائے، ڈی پارچر اوف دی فلیٹ ۔ان کے علاوہ سینون اور ٹروجن دی مین ۔

چوبیسواں باب

ایپک شاعری

ایپک شاعری کی بھی وہی قسمیں ہیں جو ٹریجیڈی کی ہیں یعنی سادہ ، پیچیدہ ، وہ جو کرداروں سے سروکار رکھتی ہے اور وہ جو مصائب و ابتلا کو موضوع بناتی ہے ۔ گیت اور تماشے کو چھوڑ کر اس کے بھی وہی حصے ہوتے ہیں جو ٹریجیڈی کے ہوتے ہیں ۔ اس میں بھی ٹریجیڈی کی طرح انکشاف ، تنسیخ اور المیہ واقعات کی ضرورت ہوتی ہے ۔ مزید برآں یہ کہ خیالات اور زبان و بیان بھی اعلیٰ معیار کے ہونے چاہئیں ۔ ہومر نے ان سب چیزوں کو پہلی بار استعمال کیا اور انھیں نہایت چابکدستی سے استعمال کیا ۔ اس دور کی نظموں میں سے ایک یعنی "ایلیڈ" تعمیر کے اعتبار سے سادہ ہے اور مصائب کا قصہ پیش کرتی ہے ۔ دوسری نظم یعنی "اوڈیسی" پیچیدہ ہے (کیونکہ اس میں انکشاف کے سین ہر جگہ ہیں) اور کردار پر مبنی ہے ۔ اس کے علاوہ یہ دونوں نظمیں خیالات اور زبان و بیان کے اعتبار سے تمام نظموں پر فوقیت رکھتی ہیں ۔

ایپک ، ٹریجیڈی سے نفس مضمون کی لمبائی اور بحر کے استعمال میں بھی مختلف ہے ۔ جہاں تک لمبائی کا تعلق ہے وہ اتنی کافی ہے جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے یعنی ابتدا اور انجام ایک نظر میں یکجا نظر آسکیں ۔ اور یہ اس وقت ہو سکتا ہے جب نظمیں قدیم زمانے کی ایپک نظموں کے مقابلے میں مختصر ہوں مگر ان ٹریجیڈیوں کے برابر ہوں جنھیں ایک ساتھ ایک نشست میں پیش کیا جاتا ہے ۔(۱) ایپک کا ایک خاص فائدہ یہ ہے کہ وہ خاصی طویل ہو سکتی ہے ۔ ٹریجیڈی

۱۔ ارسطو نے ساتویں باب کے آخر میں بھی اس نوع کی ٹریجیڈیوں کا ذکر کیا ہے جو گھڑی کے حساب سے ایک ہی نشست میں یکے بعد دیگرے پیش کی جاتی تھیں ۔

میں یہ ممکن نہیں ہے کہ ایک قصے کے بہت سے حصے ایک ہی وقت میں دکھائے جا سکیں ، صرف اتنا ہی حصہ دکھایا جا سکتا ہے جب ایکٹر اسٹیج پر پیش کر رہے ہیں ۔ برخلاف اس کے ایپک شاعری چونکہ افسانوی ہوتی ہے اس لیے بہت سے واقعات جو ایک ہی وقت میں گزرے ہیں ، پیش کر سکتی ہے اور ، اگر وہ باربط ہوں تو ان سے نظم کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوتا ہے اور اس میں وقار ، عظمت ، تنوع اور اس کے قصوں میں رنگا رنگی پیدا ہو جاتی ہے ۔ یک رنگی اسٹیج پر ٹریجیڈی کے اثر کو خراب کر دیتی ہے اور ناظرین کو بور کر دیتی ہے ۔

تجربہ بتاتا ہے کہ ہیکسا میٹر ایپک کے لیے موزوں بحر ہے ۔ اگر کسی کو افسانوی نظم کسی دوسری بحر میں یا مختلف بحروں میں لکھنی پڑے تو وہ انمل بے جوڑ ہو جائے گی ، کیونکہ تمام بحروں میں ہیکسا میٹر ہی وہ بحر ہے جو سب سے زیادہ وقیع اور مستحکم ہے اور جس میں غیر ملکی تراکیب ، الفاظ اور استعاروں کو اپنانے کی بڑی صلاحیت ہے ۔ اس لحاظ سے بھی " نقل " کی افسانوی شکل دوسری تمام شکلوں سے بہتر ہے ۔ "آئی امبک " اور " ٹروکاک ٹیٹرا میٹر " وہ اوزان ہیں جو حرکت کے اظہار کے لیے موزوں ہیں ۔ آخر الذکر رقص کا وزن ہے اور اول الذکر عمل کی ڈرامائی نقل کے لیے موزوں ہے ۔ بہر حال کئی اوزان کو ایک ساتھ ملانا ، جیسا کہ شائریمون نے کیا ، مناسب نہیں ہے ۔ اور اسی لیے کسی نے بھی طویل نظم اس بحر کے علاوہ نہیں لکھی ۔ ویسے یہ بات کہ کس مقصد کے لیے کون سی بحر استعمال کرنی چاہیئے ، قدرت ہی سکھا سکتی ہے ۔

ہومر جہاں کئی اعتبار سے قابل تعریف ہے وہاں ان معنی میں بھی قابل تعریف ہے کہ وہی ایک شاعر ہے جو اس بات کو سمجھتا ہے کہ خود شاعر کو اپنی نظم میں کیا کردار ادا کرنا چاہیئے ؟ اپنی نظم میں خود شاعر کو جتنا کم ممکن ہو بولنا چاہیئے کیونکہ اس طرح وہ عمل کی نقل نہیں کرتا ۔ دوسرے شاعر اپنی ساری نظم میں خود بولتے رہتے ہیں اور ان کی تصنیف کا بہت کم حصہ غیر ذاتی ہوتا ہے لیکن ہومر چند تمہیدی الفاظ کے بعد فوراً ہی ایک آدمی یا ایک عورت یا کسی دوسرے شخص کو سامنے لے آتا ہے جس کا اپنا کردار ہوتا ہے اور جس کی اپنی نمایاں خصوصیات ہوتی ہیں ۔

ٹریجیڈی میں مافوق العادات چیزوں کا ذکر ضرور ہونا چاہیئے لیکن ایپک شاعری میں، جس میں کام کرنے والے لوگ ہماری آنکھوں کے سامنے نہیں ہوتے، ناقابلِ توجیہہ چیزوں کو زیادہ شامل کیا جائے کیونکہ مافوق الفطرت امور انہی سے تشکیل پاتے ہیں۔ اگر ایسے امور اسٹیج پر لائے جائیں تو وہ مضحکہ خیز معلوم ہوں گے مثلاً ہیکٹر کا تعاقب اسٹیج پر دکھایا جائے اور یونان والے اس کا پیچھا کرنے کے بجائے اسے دیکھتے ہی رہیں اور ایکیلیز سر ہلا کر انھیں روکتا رہے، تو یہ سب کچھ مضحکہ خیز معلوم ہوگا۔ لیکن نظم میں یہ حماقت دکھائی نہیں دیتی۔ مافوق الفطرت امور مسرت کا ذریعہ ہوتے ہیں جیسا کہ اسی بات سے معلوم ہوتا ہے کہ جو خبر مشہور ہوتی ہے اس میں سب لوگ اپنی تفریح کا سامان شامل کر دیتے ہیں۔

دوسرے شاعروں کو یہ بات بھی ہومر نے سکھائی ہے کہ غلط اور فرضی باتیں کس طرح ہوشیاری اور سلیقے سے بیان کی جائیں یعنی حسن تعلیل اور مغالطے کے استعمال سے۔ اگر ایک چیز موجود ہے کیونکہ دوسری موجود ہے یا ایک واقعہ ہوا ہے کیونکہ دوسرا بھی ہوا ہے تو لوگ سوچتے ہیں کہ اگر نتیجہ موجود ہے یا واقعہ ہوا ہے تو جس چیز کا وہ نتیجہ ہے وہ بھی ضرور موجود ہوگی لیکن بات یہ نہیں ہے۔ لہذا اگر ایک دعویٰ غلط تھا لیکن اس کے علاوہ کچھ تھا جو صحیح تھا یا جسے صحیح ہونا چاہیئے اگر دعویٰ صحیح تھا، تو یہی کچھ اور، ہمیں ایک حقیقت کے طور پر پیش کرنا چاہیئے۔ کیونکہ ممکن ہے کہ ذہن اس کو صحیح مانتے ہوئے، مغالطے سے اوریجنل دعوے کی سچائی کو قبول کر لے۔ اس کی ایک مثال اوڈیسی میں "واشنگ" کی حکایت میں نظر آتی ہے۔ قرین قیاس ناممکنات کو دور از قیاس ممکنات پر ترجیح دینا چاہیئے۔ قصہ غیر عقلی واقعات پر مبنی نہیں ہونا چاہیئے۔ غیر عقلی چیزوں کو جہاں تک ممکن ہو خارج کر دینا چاہیئے اور اگر ایسا کرنا ممکن نہیں ہے تو انھیں خاص قصے سے الگ رکھا جائے۔

زبان کی خوبیاں اس حصے میں پیدا کی جائیں جہاں کردار یا خیال اہم نہ ہو، کیونکہ بہت زیادہ رنگین زبان، خیالات اور کردار کے اظہار میں حائل ہوگی۔

پچیسواں باب
تنقیدی اعتراضات اور ان کے جواب

مختلف تنقیدی مسائل کا صحیح اندازہ ، ان کی تعداد ان کی ماہیت اور ان کے حل تک پہنچنے کے لیے ان پر حسب ذیل طریقہ سے نظر ڈالنی چاہیئے ۔ مصور یا دوسرے فنکار کی طرح شاعر بھی زندگی کی "نقل" پیش کرتا ہے ۔ لہذا یہ ضروری ہے کہ وہ اشیاء کی "نقل" تین طریقوں میں سے کسی ایک طریقے پر کرے : یا تو جیسے کہ اشیاء تھیں یا ہیں یا جیسی وہ بتائی جاتی ہیں یا معلوم ہوتی ہیں یا پھر جیسی انھیں ہونا چاہیئے ۔ اس کا ذریعہ زبان ہے جس میں غیر مانوس الفاظ اور استعارے اور زبان کے وہ سارے تغیر و تبدل شامل ہیں جن کو استعمال کرنے کی شاعروں کو اجازت ہے ۔ ہمیں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیئے کہ شاعری میں صحت کے وہ معیار نہیں ہوتے جو سیاسی نظریات یا کسی دوسرے فن میں ہوتے ہیں ۔ شاعری میں دو قسم کے نقص ہوتے ہیں ـــــ ایک لازمی اور دوسرا اتفاقی ۔ اگر شاعر کسی خاص امر کو پیش کرنا چاہتا ہے اور ہنرمندی کی کمی کی وجہ سے بھٹک گیا ہے تو یہ "لازمی" نقص ہوا ۔ لیکن اگر غلطی اس بات میں ہو کہ اس کا مقصد کسی چیز کو ادا کرنا ہے یعنی اگر وہ ایک گھوڑے کو دکھاتا ہے جس کی سب ٹانگیں آگے ہوں تو اس کی یہ غلطی علم کی کسی خاص شاخ سے لاعلمی پر مبنی ہو گی (یہ علم طب میں ہو سکتی ہے یا کسی اور فنی مضمون میں) یا پھر کسی اور قسم کے ناممکنات دکھائے گئے ہوں لیکن اس میں کوئی لازمی غلطی پیدا نہیں ہو گی ۔ یہ ہیں وہ باتیں کہ تنقیدی مسائل حل کرنے میں جن کا خیال رکھنا چاہیئے ۔

پہلے ان مسائل کو لیتے ہوئے جو فن شاعری کی اصل سے تعلق رکھتے ہیں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر شاعر نے کوئی ناممکن بات پیش کی ہے تو اس نے غلطی ضرور کی ہے لیکن وہ ایسا کرنے

میں حق بجانب ہے۔ اگر اس سے اس کا فن اپنا حقیقی مقصد حاصل کر رہا ہے جیسا کہ میں نے اوپر بیان کیا یعنی اگر یہ غلطی نظم کے کسی حصے کو زیادہ پُرزور بنا رہی ہے۔ ہیکٹر کا تعاقب اس کی مثال ہے۔ اگر یہ مقصد فن کی ضروریات سے مطابقت رکھتے ہوئے بھی حاصل ہو سکتا تھا تو پھر غلطی کا کوئی جواز نہیں رہ جاتا، کیونکہ ایک نظم کو جہاں تک ممکن ہو نقائص سے بَری ہونا چاہیے۔ پھر یہ سوال کہ دونوں اقسام کی غلطیوں میں سے کون سی غلطی کی گئی ہے؟ آیا وہ غلطی جو فن شاعری کی اصل سے تعلق رکھتی ہے یا وہ صرف اتفاقی ہے۔ یہ ایک کم درجہ کی غلطی ہے۔ اگر شاعر کو اس بات کا علم نہ ہو کہ مادہ ہرن کے سینگ نہیں ہوتے بمقابلہ اس کے وہ ہرن کی ایسی تصویر پیش کرے جسے پہچانا نہ جاسکے۔

پھر فرض کیجیے ایک بیان پر یہ تنقید کی جاتی ہے کہ وہ صحیح نہیں ہے۔ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے "نہیں، لیکن اس کو ایسا ہی ہونا چاہیے" جیسا کہ سوفوکلیز نے کہا تھا کہ وہ ایسے انسانوں کی تصویر پیش کرتا ہے جیسا انھیں ہونا چاہیے جب کہ یوری پیڈیس نے انھیں اس طرح پیش کیا جیسا کہ وہ ہیں۔ اگر ان دونوں میں سے کوئی بات بھی مناسب نہ سمجھی جائے تو پھر ایسی صورت میں "روایت" سے سند لینی چاہیے جیسا کہ دیوتاؤں کے قصّوں کے بارے میں ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ یہ قصّے نہ تو سچے ہوں اور نہ سچائی میں اضافہ کرتے ہوں لیکن جیسا کہ زنوفیز نے کہا ہے کہ پھر بھی وہ روایت کے مطابق ہوتے ہیں۔ دوسرے معاملات میں جواب یہ ہو سکتا ہے: یہ نہیں کہ یہ سچائی سے بہتر ہیں، بلکہ یہ اشیاء کو اس طرح پیش کرتے ہیں جیسا کہ وہ پہلے زمانے میں پیش کی جاتی تھیں۔ مثال کے طور پر نیزوں کے بارے میں کہا جائے "کہ ان کے نیزے نوکوں پر بالکل سیدھے کھڑے تھے" کیونکہ اس زمانہ میں یہی رواج تھا اور اب بھی الریا کے لوگوں میں یہی رواج ہے۔

یہ طے کرنے کے لیے کہ وہ بات جو کہی گئی ہے یا ہوئی ہے آیا اخلاقی طور پر اچھی ہے یا بری، ہمیں اس بات یا کام کی اچھائی یا برائی ہی کو پیش نظر نہیں رکھنا چاہیے بلکہ اس کا بھی خیال رکھنا چاہیے کہ یہ بات کس نے کہی اور کن سے کہی؟ یہ کام کس نے کیا اور کن لوگوں کے لیے

کیا؟ اس کا موقع، ذریعہ اور سبب کیا تھا؟ مثلاً کیا یہ بات یا کام کسی بڑی بھلائی کے لیے کیا گیا یا کسی بڑی برائی کو دور کرنے کے لیے کیا گیا؟

عام طور پر کہا جا سکتا ہے کہ "ناممکن" کا جواز شاعرانہ اثر کے اعتبار سے یا حقیقت کو بہتر بنانے کی کوشش کے تعلق سے یا مُسلّمہ روایت کے حوالے سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک شاعرانہ اثر کا تعلق ہے ایک تشفی بخش ناممکن بات کو ایک غیر تشفی بخش ممکن بات پر ترجیح دینی چاہیے۔ حالانکہ یہ ناممکن ہے کہ ایسے لوگ موجود ہوں جیسا کہ زیوکس نے پیش کیے ہیں لیکن یہ بہتر ہوتا اگر اس قسم کے لوگ موجود ہوتے کیونکہ مثالی قسم کے لوگوں کو انتہائی اچھا ہونا چاہیے۔

مُسلّمہ روایت غیر عقلی انداز کا جواز ہو سکتی ہے جیسے یہ کہنا کہ ایسا دور بھی ہوتا ہے جب یہ چیزیں خلاف عقل نہیں ہوتیں، کیونکہ یہ قرین قیاس ہے کہ بہت سی باتیں قیاس کے خلاف ہوں۔ زبان کی غلطیوں کا مطالعہ بھی اسی طرح کیا جائے جیسے منطق کی رد کرنے والی دلیلوں کا، تاکہ یہ دیکھا جائے کہ شاعر کا بھی وہی مطلب ہے جو تمھارا ہے قبل اس کے کہ اس پر الزام لگایا جائے۔

اس طرح پانچ اعتراضات ہوئے جن سے کسی عبارت پر نکتہ چینی کی جا سکتی ہے یعنی وہ غیر ممکن ہے، خلاف عقل ہے، غیر اخلاقی ہے، بے ربط ہے، فنی طور پر غلط ہے اور جواب ان بارہ اصولوں کے مطابق ہونا چاہیے، جن کی میں نے تفصیل بیان کی۔

بوطیقا

تصنیف: ارسطو